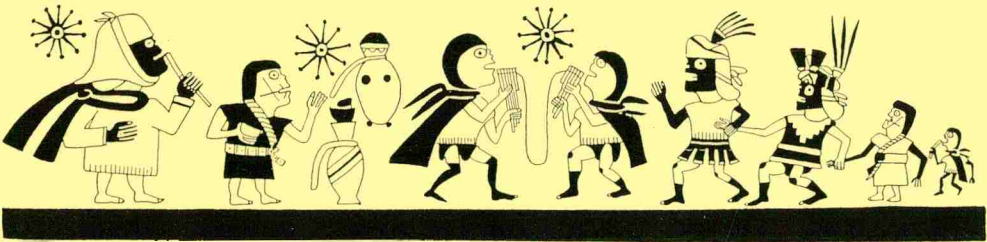


BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

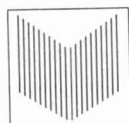
Max Peter Baumann (ed.)

Cosmología y Música en los Andes



F. d. B. Baumann

Baumann (ed.)
Cosmología y Música en los Andes



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano

Fundación Patrimonio Cultural Prusiano

Editado por Dietrich Briesemeister

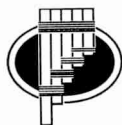
Vol. 55

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Cosmología y Música en los Andes

Max Peter Baumann (ed.)

International Institute for Traditional Music



VERVUERT · IBEROAMERICANA 1996

Patrocinado por

Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Bonn/
Asociación Alemana de Investigaciones Científicas, Bonn

Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz (IAI), Berlin/
Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín

Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin (LAI)/
Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín

Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin/
Departamento de Asuntos Culturales, Berlín

Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung, Berlin/
Departamento de Ciencias e Investigación del Senado, Berlín

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Cosmología y música en los Andes / International Institute for
Traditional Music. Max Peter Baumann (ed.).- Frankfurt am Main :

Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 1996

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Vol. 55)

ISBN 3-89354-555-7 (Vervuert)

ISBN 84-88906-30-7 (Iberoamericana)

NE: Baumann, Max Peter [Hrsg.]; International Institute for
Traditional Music <Berlin> ; GT

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1996

© Iberoamericana, Madrid 1996

Apartado Postal 40 154

E - 28080 Madrid

Reservados todos los derechos

Diseño de la portada: Michael Ackermann

Ilustración de la portada: Kutscher 1950, ver p. 50 en este libro

Composición: IITM/Urban Bareis

Impreso en Alemania

Contenido

Prefacio	9
Dualidad Cosmológica y Música Andina	
<i>Max Peter Baumann</i> Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology	15
<i>Henry Stobart</i> <i>Tara</i> and <i>q'iwa</i> —Worlds of Sound and Meaning	67
<i>Wálter Sánchez Canedo</i> Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos	83
<i>Félix Layme Pairumani</i> La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara	107
<i>Ingrid Bettin</i> La idea del bien limitado en el pensamiento andino	117
<i>Ellen Hickmann</i> The Iconography of Dualism. Precolumbian Instruments and Sounds as Offerings?	123
Mito, Rito y el Dinamismo de los Ciclos Ceremoniales	
<i>Anne Marie Hocquenghem</i> Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden	137
<i>Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz</i> La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las "Tradiciones de Huarochirí"	175
<i>Carlos Alberto Coba Andrade</i> Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización	197
<i>Manuel Mamani M.</i> El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual. Marca y floreo de ganado en el Altiplano Chileno	221
<i>John M. Schechter</i> Tradition and Dynamism in Ecuadorian Andean Quichua <i>sanjuán</i> : Macrocosm in Formulaic Expression, Microcosm in Ritual Absorption	247

Fiestas Tradicionales: Sistemas Religiosos y Dimensiones Cosmológicas

<i>Bruno Schlegelberger</i>	
Aspectos cosmológicos de la religiosidad andina	271
<i>Gabriel Martínez</i>	
Saxra (diablo)/Pachamama; música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a	283
<i>Rosalía Martínez</i>	
El Sajra en la música de los jalq'a	311
<i>Elisabeth den Otter</i>	
Sacred Time and Space: the Festival of Saint Elizabeth of Huaylas (Ancash, Peru)	323
<i>Roy Youdale</i>	
La Fiesta de San Bartolomé o de los <i>Ch'utillos</i> de la ciudad de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina	333

Cosmología Poética: Cantos Tradicionales y Textos Narrativos

<i>Martín Lienhard</i>	
La cosmología poética en los <i>waynos</i> quechuas tradicionales	353
<i>Peter Masson</i>	
Algunas dimensiones cosmológicas en dos textos narrativos de tradición oral	369
<i>Edita V. Vokral</i>	
La instauración del orden: las coplas de carnaval y su ambiente social (Provincia del Chimborazo, Ecuador)	397
<i>Edita V. Vokral y Rafael Alvarez</i>	
Las coplas de carnaval en los cantones de Chambo y Riobamba (Provincia del Chimborazo, Ecuador)	417
<i>Claudius Cristóbal Giese</i>	
El canto como canal o vía comunicativa entre los mundos. Los cantos mágicos de los curanderos del norte del Perú (costa)	439

Tradición y Modernidad: La Complementariedad de los Contrarios

Gisela Cánepa Koch

Danza, identidad y modernidad en los Andes.

El caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo

453

Thomas Turino

From Essentialism to the Essential: Pragmatics and Meaning of Puneño *sikuri* Performance in Lima

469

Rodrigo Montoya

Música *chicha*: cambios de la canción andina quechua en el Perú

483

Juliana Ströbele-Gregor

Cultura política de los aymaras y los quechuas en Bolivia. Acerca de las formas aymaras y quechuas de relacionarse con la modernidad

497

Jürgen Golte

Una paradoja en la investigación etnohistórica andina

519

Suplemento

Índice

535

Autoras y Autores

563

Prefacio

Tema del presente tomo es la forma cosmológica de pensar y proceder, tal como la manifiestan la música, el lenguaje, la literatura y la historia en las tradiciones indígenas de los países andinos. Bajo el término “Andes” se comprende aquí esencialmente los Andes centrales. Se trata, sobre todo, de aquellos países como Bolivia, Perú, Ecuador y Chile, que obtuvieron su característica peculiar de las culturas lingüísticas de los quechuas y aymaras. Por “cosmología” se entiende en el sentido más amplio el estudio de aquellos conceptos culturalmente determinados que contemplan la creación, estructuración y continuación del universo y que expresan estos conceptos a través de pautas, símbolos, lenguaje y metáforas. Las investigaciones sobre relaciones universales y la historia de sus imágenes cosmológicas del mundo siempre suelen estar ya entrelazadas unas con otras. Se analiza actualmente la música de las culturas andinas y se averiguan sus (pasados) principios de orden cosmológico en la apreciación del espacio y el tiempo, el ser humano, la naturaleza y la cultura, y en la contemplación de la estructura, la función y la forma. Temáticamente se discute sobre todo la reflexión del micro y macrocosmos en la representación en la música, el baile, el canto y el rito. Por principio se incluyen en la temática otros sistemas de representación como, por ejemplo, fuentes arqueológicas, iconográficas y documentales. Punto de partida sigue siendo el área de observación etnográfica, desde el cual se intenta introducirse en el pasado para examinar la visión universal andina de manera re-constructiva. La mirada hacia el pasado pretende esclarecer la presencia etnográfica, ampliando, al mismo tiempo, de manera complementaria los diferentes modelos de interpretación. El folklore urbano actual se considera más bien como perspectiva y no constituye el punto de observación central. El carácter interdisciplinario de los aportes enfoca el objeto desde los puntos de vista de la etnomusicología, la antropología cultural, la arqueología, la etnohistoria, la ciencia literaria, la filosofía y la teología, para demostrar en la multiplicidad de los aspectos la relación específica entre la música andina y la cosmología.

Los diferentes trabajos están agrupados en forma suelta, sin guardar siempre una secuencia lógica en cuanto al contenido. Con ello no se postula una coherencia temporal ni geográfico-cultural. Pese a la diferencia en los planteamientos, temas y puntos de vista, se realzaron, no obstante, en la agrupación algunos conceptos claves que, como guía, marcan los bloques temáticos respectivos. Visto metodológicamente, es la indagación de la relación entre estructura y función la que ocupa el primer plano. Con miras a planteamientos de orientación más bien histórica con respecto al problema de la reconstrucción de las estructuras consideradas como “andinas” se describen, analizan e identifican numerosas interpretaciones de textos, derivados de fuentes iconográficas o arqueológicas. Frente a éstos están los planteamientos

esencialmente etnográficos que, basándose en resultados de investigaciones de campo, describen y analizan la función de ritos, fiestas, cantos y tipos de música. El conflicto, a menudo latente, entre funcionalistas y estructuralistas es superado—con miras a una dimensión histórica—quizás por el hecho de que las funciones puedan también ser descritas través de sus estructuras, al igual que, a la inversa, las estructuras también cumplen funciones especiales. Fiel al concepto andino de lo complementario, no es posible ver aquí lo uno u lo otro en su exclusividad. No se trata de un sí/no, sino más bien de un tanto/como. Dado el elevado grado actual de fragmentación de las ciencias aisladas y sus intereses especiales, siempre seguirá siendo necesario introducir una manera de pensar sintetizante e integral en las diferentes ramas de la ciencia. Esto se aplica también para cada temática que indaga en las imágenes universales, en las cosmovisiones y en la comprensión del mundo. El que hubiera de descubrirse una exclusiva “imagen andina del mundo” o una “manera de pensar andina”, sería seguramente un malentendido. Más bien se trata de descubrir la multiplicidad de los aspectos que—como es de suponer—sean sustentados por una estructura común. Quizás sea esta estructura el principio de lo complementario que comprende el todo siempre como interpretación creativa de los opuestos. A diferencia del pensamiento occidental-cartesiano, que hasta bien avanzado el siglo XX proclamaba repetidamente su derecho a la verdad religiosa, a la supremacía cultural y tecnológica, y que con demasiada frecuencia creía saber cuál era el único “verdadero estilo de vida”, el “pensamiento andino” parecía caracterizarse más bien por aquel dualismo simbólico-complementario, capaz de comprender lo totalmente diferente siempre como una parte de lo propio y que al chocar con contradicciones busca en primer lugar el equilibrio de las fuerzas. Las Concepciones del mundo son entendidas siempre de manera metafórica y pragmática; en todas sus manifestaciones fragmentarias quedan sometidas, sin embargo, a una manera de pensar y de actuar integral que siempre demanda lo complementario, ya por el hecho de que cada fiesta tradicional siga siendo estructurada como un resultado total entre el orden y el caos. En el transcurso total de las festividades, la música, el baile, el rito, la religión, la vestimenta y los colores se relacionan siempre con todo el orden social y colectivo. Al mismo tiempo, como acontecimiento individual, se adaptan íntegramente al ciclo anual y también al agrario.

Sin embargo, es necesario tomar conciencia de que tanto una reconstrucción histórica de imágenes del mundo como asimismo una descripción sistemática no representan una mera identificación, sino que originan siempre una creación de mundos, o en las palabras de Gunter Gebauer y Christoph Wulf con miras a la formación de una teoría como mimesis de conceptos culturales dados: “Hablamos de cómo se crean mundos simbólicos, confeccionando nosotros mismos un mundo simbólico” (*Mimesis, Kultur-Kunst-Gesellschaft*)/“Mímesis, Cultura-Arte-Sociedad”, Reinbek bei Hamburg 1992:33). Por medio de la observación focalizada, de la descripción y la

identificación ya estamos construyendo una realidad, entrelazándola cíclicamente con aquella encontrada previamente. No obstante, seguirá siendo un deseo central en el futuro trascender la mera ciencia de investigación para retornar, en la hermenéutica con aquellas otras imágenes, metáforas y símbolos, a la creatividad que se fundamenta en el pensamiento andino. Seguir pensando en estas categorías, como lo ha prescrito por ejemplo Rodolfo Kusch en su libro “América Profunda”, parece ser en todo caso uno de los empeños más importantes para alejarse de la mencionada manera de pensar exclusivista y de las demandas de verdad unilaterales, porque todo—como observa Kusch correctamente—ya es acuñado por su opuesto: “Todo lo que se da en estado puro, es falso y debe ser contaminado por su opuesto. Es la razón por la cual la vida termina en muerte, lo blanco en lo negro y el día en la noche. Y eso es sabiduría y más aún, sabiduría de América” (“América Profunda”, Buenos Aires 1986:18).

Veintiséis autoras y autores se ocupan del tema de manera interdisciplinaria. Seis trabajos están escritos en inglés, los veinte restantes en español. Los aportes siguen en primer término el concepto contextual del simposio; son versiones revisadas de las ponencias presentadas en ocasión del simposio internacional “Cosmología y Música en los Andes”, celebrado en Berlín del 1º al 6 de junio de 1992. El simposio fue organizado por el Internationales Institut für Traditionelle Musik (IITM) / Instituto Internacional de Música Tradicional, en colaboración con el Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz (IAI) / Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano, y el Lateinamerika-Institut der Freien Universität (LAI) / Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre. Contó, además, con el apoyo de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) / Asociación Alemana de Investigaciones Científicas, del Instituto Ibero-Americano y del Departamento de Ciencias e Investigación del Senado. El editor desea expresar aquí su agradecimiento a todos los autores de este tomo colectivo. Muy en especial desea agradecerle al Prof. Dr. Dieter Briesemeister, al Prof. Dr. Klaus Zimmermann (ambos del IAI) y al Prof. Dr. Jürgen Golte (LAI) por su ayuda y apoyo de este simposio, así como a los colaboradores del IITM, señora Katrin Kuhl, señor Urban Bareis y Dr. Ulrich Wegner por los esfuerzos por ellos aportados para la confección y el buen logro de esta publicación.

Max Peter Baumann

Dualidad Cosmológica y Música Andina

ANDEAN MUSIC, SYMBOLIC DUALISM AND COSMOLOGY

Max Peter Baumann

Members of Indian societies constitute more than half of the population in Bolivia's central Andes¹. Most live in small rural settlements on mountain plateaus (*altiplano*) and in the valleys of the *cordilleras* at an altitude of 2,500 to 4,500 meters above sea level, for which reason they are sometimes called "highland Indians." The Spanish term *indio* (Indian) is a denomination from outsiders and refers today primarily to the semantic, cultural, and social feeling of solidarity among these groups. The Indios speak at least one of the Indian languages as their mother tongue, and feel bound to the traditional Andean cultural heritage. Following the land reform of 1953, the term Indio was replaced in Bolivia by the now customary term of *campesino* (peasant or farmer). The majority of this rural population lives from farming and stock-breeding. They grow various kinds of potatoes, corn, wheat, *quinoa* (a kind of barley), and beans. These vegetables and livestock such as llama, sheep, cows and pigs today make up their staple diet.

The numerically largest language groups of the Andean Highlands are the Quechua- and Aymara-speaking farmers. For the sake of simplicity, Indios or indigenous peoples who speak one of these languages are designated here as Quechuas or Aymaras, using the Spanish plural. In Bolivia Quechua is primarily spoken in the departments of Cochabamba, Oruro, Potosí, and Chuquisaca, as well as in some provinces of the department of La Paz. Quechua is the *runa simi* (language of the people), which has evolved from the classical Quechua of the Inca Empire (1438–1537). The Aymara language has survived in the vicinity of the pre-Inca ritual sites at Tiwanaku near Lake Titicaca. The Aymaras or Kollas live primarily on the altiplano of La Paz and Puno as well as in relatively large areas in the departments of Oruro and Potosí. Many musical terms and concepts stemming from Aymara seem to have been transmitted to the Quechuas, who also use them (cf. Baumann 1979, 1982a, [forthc]).

In addition to the Aymaras and Quechuas, a smaller group of Indios known as the Chipayas still survive near Lake Coipasa in linguistic and cultural isolation. Today their language, Chipaya, is spoken by less than a thousand people. It is assumed that the Chipayas, together with the Urus of Lake Titicaca, were among the first settlers of the Central Andes (Baumann 1981b:171). The Callawayas (Kallawayas in Quechua) hold a unique position within the Quechua-speaking provinces of Bautista Saavedra, Muñecas and parts of the provinces of Tamayo and La Paz. Among the Callawayas, ap-

proximately two thousand use their own esoteric language, Machchaj-Juyai (literally, “language of the compatriot or companion”), but otherwise, in general, they speak Quechua. The Callawayas differ culturally from the Quechuas and Aymaras, although many reciprocal influences can be observed, appearing especially in the realms of music and musical instruments (cf. Baumann 1985b:146–8).

I. Musical Instruments and Ensembles

Typically, the traditional music of the Indios of the Central Andes uses a large variety of wind instruments, a smaller number of different kinds of drums, and a few idiophones. With the exception of the one-stringed musical bow (*arco selvatico/musical* or *arco de boca*), no stringed instruments were known in pre-Hispanic Latin America (Baumann 1985a:158f.). It was with Spanish colonialization that various guitar types, such as *vibuelas*, lutes, and *bandurrias*, spread throughout the affluent mine centers of the Andean region. Through the mediation of the mestizos, the *guitarrillo*, *jitarrón* and *charango* (Quechua: *charanku*) were introduced to the *campesinos* of the *altiplano* and adapted and transformed there (Baumann 1979:603f.).

Unlike the urban folklore ensembles (*conjuntos*), which like to mix stringed instruments with some or all of the three basic types of flutes, the rural ensembles of the Indios (*tropas*)—with some few exceptions—consist of a set of only one type of melody-carrying instrument. The wind instruments of a *tropa* are found in “choral” formation, that is, one can normally divide the musical groups of the *campesinos* into the three main types of flute ensembles, according to native categorization: the panpipe ensembles (*sikus*), the notched flute ensembles (*kenas*) and the duct flute ensembles (*pinkillos*). Referring to the rhythmical accompaniment, one might also, from the notative point of view, subdivide the *tropa* ensembles into flute ensembles without drum accompaniment and those with accompanying drums. Wind instruments obviously hold the most important position within the Andean tradition of the *campesinos*, followed by the drums, which are used primarily as accompaniment.

Musical instruments and ensembles often have particular regional and individual names, varying according to the specific areas where they are played. This applies in particular to those musical terms classifying the different sizes or tonal registers of one generic type of instrument in one particular ensemble. In a duct flute ensemble from the Arque Province, the various *charkas* or *pinkillos* are divided into four categories according to their tonal register—similar to the idea behind divisions of soprano, alto, tenor and bass. Each instrument is assigned an individual name according to the register group to which it belongs. For example, the deepest and longest flute is called *charka machu*, the instrument belonging to the next higher register (about one fifth

higher) is called *charka mala*. One octave higher than the *charka machu* is the *charka tara*. The instrument belonging to the highest tonal register is called *charka ch'ili*; it is also the smallest instrument, sounding one fifth higher than the *charka tara* and one octave higher than the *charka mala*. *Machu*, *mala* (also *malta*), *tara* and *ch'ili* symbolize at the same time the societal hierarchy: *machu* means "honorable" and is, as a rule, associated with the oldest and most experienced musicians, *mala* or *malta* means "intermediate one," while *ch'ili* refers to the "smallest" instrument, which is usually played by the youngest and least experienced musician.

2. Musical Characteristics

Generally speaking the melodies produced by the various panpipe types are played most often in two to five parallel octaves. Parallel octaves also occur in some duct flute ensembles and in some *kena* ensembles. In ensembles of double-row panpipes, as well as in some duct flute and notched flute ensembles, parallel octaves will often be embellished by parallel sounds of fifths and/or fourths lying between the deepest and highest octave registers or, somewhat less often, by parallel intervals approximating a tritone.

Most instrumental and vocal melodies possess a pronounced anhemitonic pentatonic structure. Although certain flute types have a diatonic tuning and therefore could be theoretically played in a diatonic way, the scales actually played by the *campesinos* are predominantly pentatonically oriented. These scales are certainly more traditional and are, in terms of quantity, the preferred ones as well. Of course many melodies with half-tone steps do exist, in particular in melodies with a wide range. Such melodies seem to be transposed by shifting a fourth to a lower register or a fifth to a higher one; this occurs, for example, in some *sikura* ensembles. Such hexa- and heptatonic scales can be explained in terms of the combination of two anhemitonic pentatonic scales whose tonal centers are arranged in layers of a sequence of intervals built up first on the finalis and then on the upper fifth. Because of having to play Western-like compositions such as national and regional anthems, in addition to the influence of urban folklore groups, traditional ensembles are more often adopting melodies tuned in major and minor keys.

In formal terms, the traditional melodies of the Indios are marked by phrases that are relatively short and few in number. These phrases are repeated individually, and the melodies in their complete form are constantly repeated from the beginning (e.g., AA BB CC—*da capo* several times). The instrumental pieces often begin with a drum introduction (*qallaykuy*), and after the often repeated main section (*tukana/kantu/wirsu*), there is a shorter coda section at the end (*tukuchana*).

From the point of view of rhythm, a binary character predominates. This is related to the countless forms of the *wayñu* dance (Spanish: *huayño*). These

dances can consist of such steps as a rather forceful striding forward (as in processional music), small steps, steps with a trochaic character, a simple alternating step, or hopping in place from one foot to the other (cf. Baumann 1983).

The singing (*takiy*) of men and women is mostly accompanied by one or several *charangueros* and is combined with particularly lively and rhythmic dances that have their own stamping sequences (*tusuna* or *zapateo*). To the most important song genres belong *wayñu*, *tunada* (*tonada*, *copla*), *yaraví*, *bailesitu* (*bailecito*), and *kwika* (*cueca*). In contemporary Bolivia, these are mainly performed in connection with the Christian festivals, such as carnival, Easter (*paskua*), Santa Vera Cruz (May 3rd), Todos Santos (November 1st), or Christmas (*Navidad*). There are solo singers performing *lari-wayñu* and *burruqhatiy* songs who accompany themselves on the *charango* while journeying through the countryside, as well as ensemble singing (*taki*, *tusuna*) and antiphonal singing between two contesting singers or groups of singers (*takipayanaku*). The individual melodies (*tunadas*, *wirsus*) and types of instrumental ensembles (*tropas*) are tied to specific festivals with specific terms, such as the carnival music of the *puka uma* or *pujllay* ensembles (*tonada del carnaval*), the *tonada de la Cruz*, the *cosecha wirsu* (harvest melody), etc. (cf. Baumann 1982b).

Songs, dances, and music are associated with festive occasions such as the sowing and harvesting seasons, family celebrations (*comprades*) and weddings, communal celebrations in honor of the patron saints, and other occasions special to each *ayllu* (ethnic groups bound by religion and territory). The festivities and music making reach their zenith when celebrating the various offering rites, such as offering drinks (*ch'alla*), incense (*q'oa*) or animals (*wilancha*), as well as during the animal branding ceremonies (*k'illpa*). Music, song and dance always stand in close relation to and are an inseparable part of the diverse fertility rites directed towards superhuman powers and to nature.

The most elementary figure of the dance ensemble (*tropas*) is the circle formation, in which participants dance in single file, the oldest first, the youngest last. In the traditional ensembles instruments are played by men. Women take a leading role in dance and song. They often wave colored flags (*whipalas*) in rhythm to the music. The dances always begin in a counter-clockwise direction and after a certain time symmetrically change to the opposite direction. At this point the musicians make a half-turn on their own axis and continue dancing in the same formation, one behind another. This fundamental pattern can be observed in many dances, as in the *charangeada*, the *sikuriada*, the *chúkaru-baile* of the *julajulas*, the *ushnizatni* of the Chipayas, etc. The circle dance is also combined with dancing in single file (*linku linku rayku*, such as serpentine movements in the *julajula* dances) or with dancing in double rows as in *lichwayu* dances. All of these formations belong to the main dance structures. The leader of the music group is the *tata*

mayor (*cabeza de baile*), who is responsible for the musicians, their food, and the schedule of the festivities, as well as for the decorations and dance formations. As a sign of his dignity as the dance leader, the *tata mayor* sometimes plays a *pututu* (signal horn) and holds a whip in his hand. With the whip he sees to it that nobody dances out of step.

3. Music, Ritual, and Dance

In the Central Andean Highlands, music, dance, song, and ritual are closely intertwined. Dance is present in almost all group-oriented forms of music making. The Quechua term *taki* (song) does not just contain the idea of language that is sung, but also rhythmic melody and dance. The three key terms, *takiy* ("to sing"), *tukay* ("to play"), and *tusuy* ("to dance"), each emphasize only one aspect of the musical behavior as a whole. These three elements are complementary to one another and signify the inherent unity of structured sound, movement, and symbolic expression.

Musical behavior is always embedded in a particular context within the ritually and religiously oriented cycle of the year. Music making and singing are determined by the agricultural cycle of the two halves of the year, the rainy season (when the seed is sown and the harvest is brought in) and the dry season (when the earth is tended and ploughed). The seasons also determine in general the kinds of musical instruments, melodies and dances that should be performed. Numerous festivals are celebrated for the deities belonging to the earth. During these festivals, offerings are made of smoke, drink and animal sacrifices when the ground is tilled, the seeds are sown, as the plants grow, and as the people pray for a rich harvest. Each celebration has its own set melodies (*wirsus* or *tonadas*) and its own musical instruments. Music and dance are, on the one hand, expressions of joy and at the same time offerings to honor Father and Mother Earth (Pachatata and Pachamama).

Today, the various festivals must also be considered in connection with the historical layers and traditional re-interpretations that have been superimposed through time. Often, for example, the old astronomical (or Inca) calendar, the Christian (or Gregorian) calendar, and the annual agricultural cycle simultaneously influence such celebrations. All these different elements and fragments play their own roles and are often mingled together.

The cosmological-religious world view of the altiplano Indios seems to be partially syncretistic. The traditional Central Andean beliefs still survive in part and have, at most, mixed with the Christian conception of faith and worship in a relationship of reciprocal influence. The Virgin Mary is associated with the concept of Pachamama (*pacha* = earth, *mama* = mother). Pachamama, interpreted generally as the Virgin Mary, manifests herself on the local level as individual virgins (*mamitas*), such as the Virgen de Cande-

laria, Virgen de Copacabana, Virgen del Carmen, and Mamita Asunta (Virgen de Asunción). The female concept of Pachamama is the timeless and female aspect of the Mother Earth. Throughout the centuries, incoming religious figures such as the Virgin Mary have been reincarnated as an element of this fundamental principle. Pachamama became reborn as *wirjin* (*virgen*).

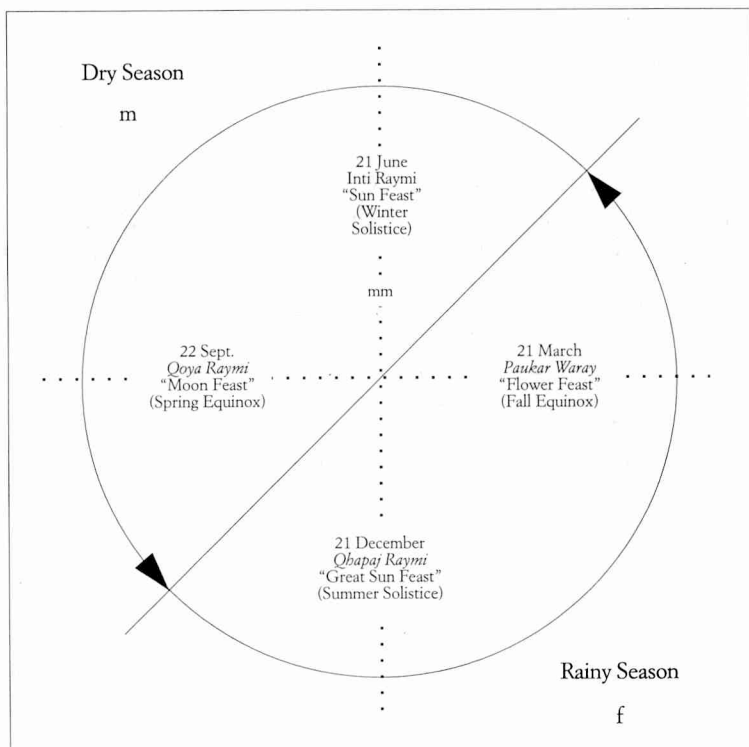


Fig. 1: Solstices, equinoxes, dry season/rainy season and the main feasts of the old Inca calendar (the year of the agricultural calendar begins on June 21st, the year of the ritual calendar at the summer solstice, i.e., December 21st).

Within the belief system of an Andean farmer, the local manifestations of Pachamama/Wirjin are expressions of the one principle of Pachamama. Pachamama is the mother of humans, the source of all fertility, and the symbol for growth and decline within the overall concept of time and space. For example, in the department of Oruro during the rainy season, *charkas* flutes are sounded in honor of Pachamama in order to express thankfulness for the first good harvest of the season. The *charkas* are duct flutes of various sizes (built similarly to the recorder) which are played by men to accompany the dances, together with a cow horn, or *pututu*. Unmarried girls accompany

these instruments with a high falsetto voice, singing "*Takisun pachamamaman mañarisun*" ("Let us sing and call to the Pachamama").

Various other duct flutes such as *pinkillos/pincollos*, *mohoceños/aymaras*, *ch'utus*, *tokurus*, and *tarkas/anatas* are traditionally played mainly during the rainy season, that is, starting on All Saints' Day (Todos Santos, November 1st) until the carnival season in February or March. These instruments belong to the "female" cycle of the year. The distinction between "female" and "male" times of year can be partly seen as a remnant of the old Inca calendar (see Figure 1). According to this calendar, the sun festival of the king (Inti Raymi), which was the main festival of the dry season, was followed by the festival of the queen (Koya Raymi). The wooden duct flutes symbolize the female principle of irrigation, of becoming fertile after the quiet and dry time; they express joy over the sprouting seeds and the harvest. The connection of these instruments with the element of water is emphasized by the fact that they are sometimes filled with water before being sounded so that they can become saturated and thus airtight. Because of the superimposition of the festivals by Christian religious concepts, the duct flutes are also closely related to the numerous festivals of the Virgin Mary that occur during the rainy season, such as the Fiesta de la Concepción (December 8th) or the Fiesta de Candelaria (February 2nd). The instruments proclaim delight over the Christmas season and the New Year. The Bolivian summer solstice (December 21st) coincides with the highpoint of the rainy season, as well as with Christmas festivities. Varying somewhat in length according to latitude, the rainy season (called *paray mit'a* in Quechua and *jallu pacha* in Aymara) lasts from around the beginning of November to the end of March or beginning of April.

In contrast to those instruments played during the rainy season, there are musical instruments—panpipes and notched flutes—which are made of hard bamboo and are played predominantly during the dry season. These instruments are closely tied to the mainly "male" festivals taking place during the other half of the year, such as for Santa Cruz (May 3rd) and Corpus Christi (end of May or beginning of June), as well as during the numerous festivals honoring particular (male) saints. These feasts are all linked to the concept of Pachatata or Tatapacha (*tata* = father; *pacha* = earth). The dry season, called *ruphay mit'a* in Quechua and *thaya* or *awti pacha* in Aymara, reaches its zenith at the Bolivian winter solstice on June 21st (Inti Raymi); soon afterwards, the great festival of San Juan takes place on the "coldest night" (June 24th). During this dry season, the instruments predominantly used are the notched flutes made of bamboo (*kenas*, *chokelas*, *kena-kenas*, *lichawayus*, *pusi-ppias*) and panpipes (*sikus*, *sikuras*, *antaras*, *julajulas*, *laqitas*). These instruments are associated with the male principle, represented also by the sun, the dry season and the wind (see also Section 5).

4. Everything is Man and Woman—Pachamama and Pachatata

Pachamama and Pachatata symbolize the concept of pair formation as a basic principle that underlies all phenomena in nature. The principle of complementary masculinity and femininity symbolizes in its basic features Andean thinking, as in the saying, "*tukuy ima qhariwarmi*"—"Everything is man and woman" (Platt 1976:21). The living earth (*pacha*) as holistic conception is man-woman. Everything that is, as well as each thing individually observed, is composed of both complementary poles of female and male basic characteristics. The one does not exist without the other, no light (*sut'i*) without darkness (*laqba*), no day without night, no sun without moon, no dryness without wetness, no above without below, no thing that moves without that which is moved, no thing that begins (*ira*) without that which follows (*arka*). In addition, each individual body, each thing that exists, is assembled from complementary opposites. The right side of the human body is masculine, the left side is female. The front side of the body facing the sun is masculine, the back side in shadow is female; this applies correspondingly to the head and feet. Even the highest principle of creation, *Wiraqucha*, composed of the two invisible aspects *Pachakamaq* or *Pachayachachiq*, is man **and** woman. It is an evolutionary principle that is to be understood as androgynous, from which all polar opposites emanate². Everything that exists in the heavens, on the earth, and everything that is created is bound together with everything else and is composed in microcosmos as in macrocosmos—on all levels of reality—of their male and female characteristics, which complement each other (Kusch 1986:30f.; Andritzky 1989:299–304). According to an Aymara saying, everything in this world is an individual reality ("*Taquipuniw aka pachanx mayaki*"). Everything is related to everything else in a mesh of hierarchically ordered relationships of exchange between complementary opposite pairs (van den Berg 1990:158).

One of the prayer hymns (*jailli*) written down by Cristóbal de Molina from Cuzco around 1575 characterizes in a few verses how everything that exists is created in dual form (Lara 1980:37f.):

*Tijsi Wiraqucha,
Qaylla Wiraqucha,
Tukapu ajnupúyuj,
Wiraqucha.
Kámaj, chúraj,
Qhari kachun,
Warmi kachun,
Ñispa rúraj.*

Origin of Being, Wiraqucha,
 always present principle of creation,
 elegant and beautifully clothed,
 principle of creation,
 that blesses and gives life,
 and the becoming of man
 and woman
 through a word produces.

A profound poem transmitted by Santacruz Pachacuti Yamqui around 1613 bears witness to something similar, a poem that poses questions about such bipolar, all-pervasive and mutually dependent evolutionary sources: "Where are you?"—"maypin kanki?"—"oh, power of life, root of all things?" (Harrison 1989:92–5).

*Ah, Wiraqocha tiksi qhapaq
 kay qari kachun
 kay warmi kachun*

...

*Maypin kanki?
 manachu rikuykiman
 hananpichum
 urinpichum*

...

*intiq killaqa
 punchawqa tutaqa
 poqoyqa chirawqa
 manan yanqachu
 kamachisqam purin*

Oh, power of life, root of all things, highest power,
 you say, let man become,
 you say, let woman become

...

Where are you?
 Can I not see you?
 Above?
 Below?

...

Sun, moon,
 day, night,
 rainy season, dry season
 not without meaning,
 to the (highest) order, they follow their path.

All creations follow the primary principle of polar opposites. Above is masculine, below is feminine. Complementary are the pair of constellations of Father Sun (*inti*) and Mother Moon (*killla*). There are masculine and feminine stars: the masculine morning star *achachi ururi* and the feminine evening star *apachi ururi* (Harrison 1989:66). In the vertical order, heaven above is masculine, the earth below feminine. In the horizontal order, the earth is divided into the masculine mountain chains (Wamanis, Apus or Cerros) and

the feminine pampas (Earls & Silverblatt 1978:319). The water of the oceans and seas is feminine, but the rain from above that fecundates the earth is not. There are masculine and feminine stars, plants and animals (van den Berg 1990:161). All are aspects of two concepts of energy that are mutually complementary: from above to below, from below to above, from left to right, from right to left (Arnold 1986:4), from light and dark, day and night, air and earth, fire and water, hot and cold. The law of complementary opposites affects all forms of flowing existence, which are united in pairs. It works on the earth, in the sky, and during annual cycles. The dimension of sky spreading over the earth (*hanan pacha* or *pata parti*) is represented by the pair Tata Inti and Mama Killa. One finds its analogous equivalent in "this world" (*kay pacha*)—between heaven and earth—in the human pair of man and woman (*qbari*, *warmi*). And the chthonic forces of Pachatata and Pachamama apply in the dark Below (*ukhu pacha*), and in the inner parts of the earth, in the mountain mines, where they are called Tío and Tía (Arnold 1986:2, 7).

Pachatata and Pachamama refer in general to the earthly realms, to the plains and to the mountain peaks. Within this cosmologically oriented concept built up in pairs of opposites, humankind lives **here** on the edge of space, between sky and earth, and **now** on the cutting edge of time, between past and future (Figure 2). Past, present and future refer to each other and form a whole, the all-emcompassing cosmos, "*pacha*."³

Kosmos: "pacha" (+ Space and Time)

Pairs

"World above":
quechua: *hanan pacha*
aymara: *alax pacha*

Future:
quechua: *jantuy pacha*
aymara: *qhipa/jutir pacha*

"This World":
quechua: *kay pacha*
aymara: *aka pacha*

Presence:
quechua: *kunan pacha*
aymara: *jichba pacha*

(Now and Here: The Interaction
of past and future events in the
space-time continuum)

"World below":
quechua: *ukhu pacha*
aymara: *manqha pacha*

Past:
quechua: *ñawpaj pacha*
aymara: *nayra pacha*

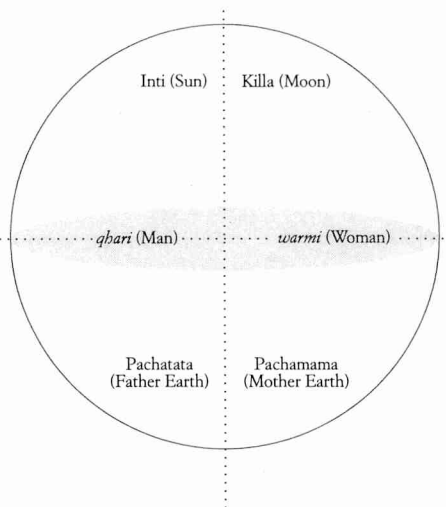


Fig. 2. Pacha as space-time-concept and the central pairs related to pacha.⁴

Pacha means in a narrow sense earth, including space, time, history, world—in a broader sense, however, also cosmos. *Pacha* expresses in its spatial and chronic aspects the inner connectedness of the whole on all levels of world constructs. This connectedness is derived also from linguistic terms (Firestone 1988:36f.). In the assemblage of the words *pacha* plus space construct (Above, Here, and Below) as well as *pacha* plus time construct (Past, Now and Coming), everything is centered on Here and Now. The past and not-yet-occurred is nothing more as another spatial aspect of above and below, or of front and back, just as vice versa, space appears as an aspect of time. *Kay pacha* symbolizes the transition from world below to world above, that is to say, between the feminine and masculine spheres lies the present world. It is in this world that the unification of polar fundamental forces is accomplished; these forces are the basis for each continuous act of reproduction (Vokral 1991:317). The *pacha* space-time construct is contemporarily (re-)interpreted from today's point of view in a mandala-like representation of the annual calendar (*mara/wata*) (Figure 3).

Each of the four cardinal points referring to the level of earth represents among other things one of the four parts of the Inca empire (*tawantinsuyu*).

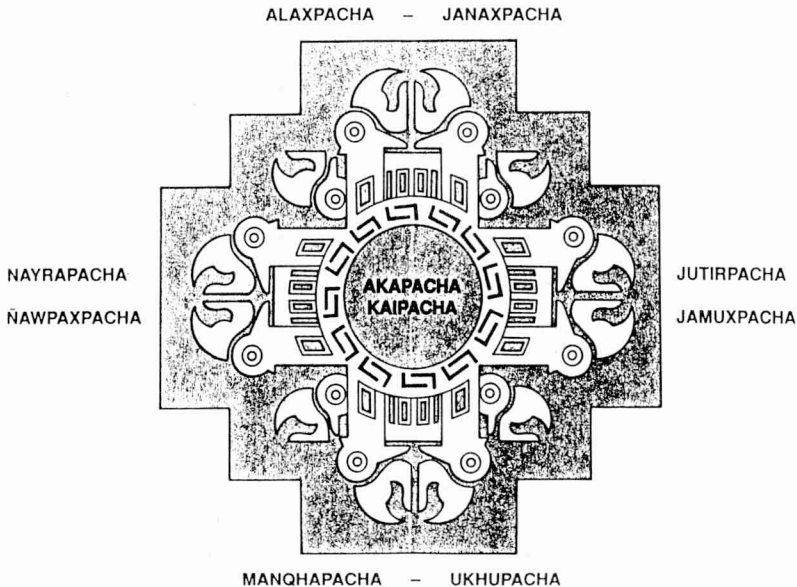


Fig. 3. Pacha concept as contemporary reconstruction of Tiwanaku Wiñayqala (Tbola 1992)—*mara* (Aymara)/*wata* (Quechua): annual calendar.

However, the quarters themselves are each divided up in the next higher hierarchical level into complementarily assembled halves on the left and right side, or else the upper and lower halves of the emblem, symbolized through the vertical or horizontal imaginary line between the double-headed condor heads. Duality (*dualidad*) can be read from this view: Above and Below (*hanan*, *ukhu*) are divided by a horizontal boundary line. These meeting points of both oppositions, the *chawpirana*, cuts the halves and allows them simultaneously to meet each other. Each of the halves, the upper and lower and the left and right sides, are connected to each other to form a whole from two times two halves, or two times two pairs. It is in each case the masculine and feminine characteristics that form one pair. Like man and woman (*qhariwarmi*), they belong together as equal partners in a higher unit. They are *yanantin*, "tied to reciprocal help," comparable to the symmetrical halves of each body (Platt 1976:11, 27). The symbolic representation of the entire unit opens up three-dimensionally to the observer of the emblem, as a view from above as well as from the front. From the perspective of "sky above" and "earth below," the light of heaven is attributable as the masculine and the darkness of earth as the feminine element. Both spatial halves, however, divide themselves again according to their own polar characteristics in such a way that the horizontal relationship of the pair (Inti-Killa, Pachatata-Pachamama) is symmetrical, while the vertical relationship is asymmetrical:

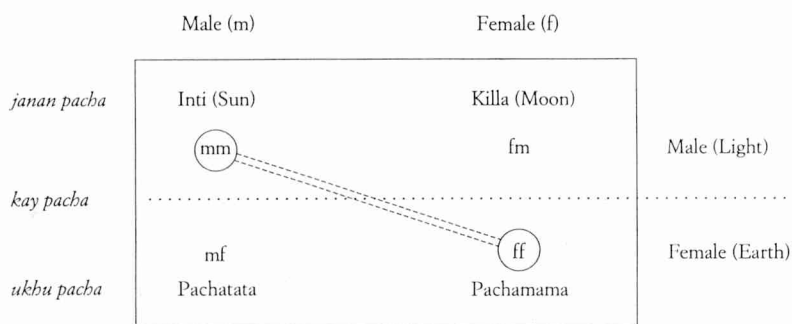


Fig. 4. Cosmological quadrants as a result of creating pairs (cuatropartismo cosmológico).⁶

Referring to the "earth below," *mama* in Pachamama specifies the female aspects of being, procreation, growth and passing away, whereas Tatapacha or Taytacha (also Tayta Orqo, Apu or Wamani) designates the masculine aspects, to fecundate, organize and to kill. They are the seemingly timeless principles of the earth which form all existence and become polar opposites and which manifest themselves individually and collectively in analogous ways. These principles have ruled through the centuries, also spreading to Christian images in later times. In the mother aspect, timelessness manifests

itself as a concrete manifestation of the historically restricted. The principle of Pachamama is reborn in the process of historical superimposition as Mother God (Mamita) or as the Virgin Mary (*wirjin*, *ñusta*). It is celebrated repeatedly and during the local and individual feasts as an expression of a time-spanning principle of life and fertility. The numerous integrated concepts of the Virgin Maria, such as seen in the celebration of a particular festival, should be interpreted from their historically concretized aspects removed from space and time based on the general principle of Pachamama. It reveals itself as a concrete manifestation in local form during a specific period. The numerous "Marias" accentuate, through their individual characteristics, local aspects of time and space of the general feminine principle that underlines them. In addition to this principle of effect there also exists, however, the masculine principle of cause. In their complementariness, both polar fundamental forces complete each other, creatively guaranteeing in their coming together the persistence of all that is. This applies especially to "this world" of humankind, which comes out of the encounter between the "world above" and the "world below" and which remains continuously in their spheres of influence.

"*Pachamama también tiene su esposo*": Earth Mother also has a man (Firestone 1988:26). The masculine counterpart in the complementary principle is Pachatata. Pachatata is—as already mentioned—the creative aspect to the polar counterpart of the receiving aspect of Pachamama. Superimposed with Christian symbolism is Tata Krus (= Father Cross), a manifestation of the masculine principle in the concrete form of Christ. The great feasts of the dry season such as Santa Vera Cruz (on May 3rd) and Corpus Christi (end of May or beginning of June), as well as the other numerous feasts honoring the (masculine) saints such as Tata San Juan, Tata Santiago or Tata Agustín, are embedded in a special context of local aspects of the Pachatata cult. *Tata*, *tayta*, *taytacha*, *tatala* (= a synonym in Quechua also for phallus), *tatitu*, and *tatalitu* indicate the diversity of forms of the masculine principle of formation and cause. Other connections with the name Christ or with saints demonstrate in a similar way the encompassing masculine principle that contains in its local forms of expression a specific designation (Rocha 1990:78f.). Maria and Christ are simultaneously raised to a god-like pair of the earthbound numina.

For the world above, the moon and sun gates were already known as an opposite pair in the pre-Incan temple of Tiwanaku. Felipe Guaman Poma de Ayala wrote down around 1530 a sung hymn (*jailli*) with which the Indios of Inca times prayed to Mama Killa, the wife of the god-like sun, for rain (Lara 1980:41; Sichra [ed.] 1990:6):

*Killa Quya Mama,
Yakuq sallayki,
Unuq sallayki,
Aya uya waqaylli,
Aya uya puypulli.*

Queen and Mother Moon,
Give us your water as a cloudburst,
your flood of rain in streams,
Cry, ah!
Let flow, ah!

This and similar *jailli* verses were sung during the tilling of the fields and breaking of the soil. Such verses also report, in alternating singing of men and women (*takipayanaku*), how the sun rains gold and the moon silver (*Inti qori paran/Killa qolqe paran*; Lara 1980:44).

Tata Inti of the Inca times was reinterpreted by the “christianized” peasants as Tata Santísimo (Holy Father/Spirit), and Mama Killa became Mama Santísima (Holy Mother) (Platt 1976:22). All principles stand however for the same symbolic dualism that stretches as a historically developed structure. In the plant world, the potato is, as a tuberous root of the dark earth, an expression of the dominant feminine principle of form, and corn, growing in the direction of the sun, is an expression of the dominant masculine principle. In this division, however, each species or form is divided again into its polar sub-species or polar pair formations (Andritzky 1989:265). For example, potatoes are divided according to their ritual names into masculine and feminine forms or principles of creativity (*jach'a mallku* and *imill t'alla*; van den Berg 1990:129). Symbolic dualism applies to all forms of existence, to humankind as well as to its society, to the animal and plant worlds, to the realm of ancestors and the deceased (an ancestress is called *awicha* and her masculine companion *achachi*). This structural thinking transmits itself to within the division of labor: it is the man who tills the fields and breaks up the earth with a digging stick or plow, so that the woman can place the seeds in the earth. It is the men who play musical instruments, and the women who sing to them.

The mountains contain the life-giving principle and enclose as *tata*, *apu*, *machula*, *achachila*, *wamami* or *mallku* (which means Condor or Master of the Mountains) the center of energy of the consecrated peaks, in contrast to the feminine energies of the plains and valleys (*awacha*, *awila*, *mamita*, *t'alla*). The specific names and deities or saints are categorized according to the local centers of power. They are called up on specific occasions, music and dance are presented to them as offerings in thanks for a good harvest or with the request for a fertile year.

Pachamama and Pachatata embody in a diversity of symbolic forms and variations the basic structure of Andean thinking. They personify themselves in further sub-aspects at smaller levels (*lugarniyoj*). Among the Chipayas, the protective spirits Mallkus and Samiris play an important role in the fertility of land and cattle. Sajama, the godly-masculine mountain, is honored with

offerings so that he will give the water necessary for life and thus fecundate the feminine principle of the fields, the Mother Earth. The holy places (*wakas*) are integrated in the masculine mountain peaks (*jurq'u*) and have their counterparts in the feminine water holes (*warmi jurq'u*), out of which the spring water flows (Platt 1976:22). According to an old mythical narrative, the sun people are supposed to have emerged out of the love between the mountain Illampu and the Lake Titicaca.

Human beings live within this dualistically conceived cosmology in *kay pacha*—between the skies and earth. On the one hand there is the wise man, called *yachaj* by the Quechuas and *yatiri* by the Aymaras, who individually functions as a knowing intermediary. He creates a connection, through prayers and songs, between humans inhabiting this world and the deities. On the other hand there are the collectively celebrated music rituals and festivals of the Indios which create, by means of honoring and offering, a common bridge between the profane and sacral, between above and below, between growing and dying, between Pachamama/*wirjin* Maria and Pachatata/Tata Krus (Father Cross). Such collectively celebrated occasions are known as *tinku* or *tinka* (Spanish: *encuentro*), and include fertility rites, weddings, processions and other festivities, some influenced by Christianity. The *tinku* ritual of the Quechuas is sometimes a mock battle between two groups. It is a powerful, forceful event. The *tinka* ritual of the Aymaras is also a meeting of contrasting groups, but it might be at a peaceful occasion. *Tinku* and *tinka* themselves represent a unity of complementary parts: "*Tinka* is the important ritual action of bringing together separated or contrasting parts, such as the meeting during ritual of the highlands and lowlands, the vertical kin group and the horizontal kin group, and the living and dead" (Bastien 1978:121f.). It is the symbolic union "to express a bond of unity, distinction, and reciprocity," which represents a third whole unit formed through an interlocking principle. This new third unit, in turn, emanates power, energy, and reproduction.

In the following section, this symbolic dualism will be illustrated through the ideas behind the panpipe ensembles as a particular paradigm of the anthropomorphic cosmology mentioned earlier. This paradigm also involves the *tinku*, here meaning the hoquet technique of playing in complementary pairs of female (*arka*) and male (*ira*) instruments. Particular attention will also be given to the interlocking of various methodological approaches which lead to some theoretical considerations (cf. Section 5.1 and Footnote 7).

5. The Concept of Pairs in Panpipe Ensembles as Paradigm for the Expression of Symbolic Dualism

The traditional panpipe ensembles of the Indios in the Central Andes use the playing technique of interlocking pairs. Each ensemble contains several pairs of instruments, each pair combining a female instrument and a male counterpart. The pairs can be multiplied in several ranges of two to five different voice registers.

Playing by pairs is encountered in specific panpipe ensembles such as *maizus*, *julajulas*, *julu-julus*, *chiriwanos*, *lakitas*, *antaras* or *sikus*, *sikuras* and *phukunas*, that is, in the most traditional ensembles of Aymara-, Chipaya- and Quechua-speaking population groups.

In addition, the individual rural music ensembles (*tropas*) of the Bolivian Indios consist, with only few exceptions, of identical melody-playing panpipe types. All panpipes appear in a “choral” setting as uniform panpipe pairs. As already mentioned, in opposition to the urban folklore groups of the mestizos, the *campesinos* do not mix panpipes with other instruments such as the notched flute (*kena*), the duct flute (*pinkillo/tarka*) or with stringed instruments.

Name of the panpipe ensemble	Pair of stopped pipes	Distribution
<i>maizus</i> (or <i>chiriwanos</i>)	(<u>3</u>) and (<u>2</u>)	Chipayas
<i>julajulas</i>	(4) and (<u>3</u>)	Quechuas/Aymaras
<i>julu-julu</i>	(4) and (<u>3</u>)	Aymaras
<i>chiriwanos</i>	(4) and (<u>3</u>)	Quechuas/Aymaras

Table 1. Number of pipes in different ensembles of single-row panpipes (without drum accompaniment). Underlined numbers indicate closed pipes (see Footnote 9).

Name of panpipe ensemble	Pair of double-row panpipes (<u>stopped</u> + open pipes)	Distribution
<i>lakitas/sikus</i>	(6+6) and (<u>5</u> +5)	Aymaras/Quechuas
<i>lakitas/sikus</i>	(<u>7</u> +7) and (6+6)	Aymaras/Quechuas
<i>lakitas/sikus</i>	(8+8) and (<u>7</u> +7)	Aymaras/Quechuas
<i>phukunas</i>	(<u>7</u> +7) and (6+6)	Callawayas
<i>ayarichis</i>	(<u>7</u> + <u>7</u> ü) and (<u>7</u> + <u>7</u> ü)	Quechuas
<i>sikuras/sikuris</i>	(<u>17</u> +17) and (<u>17</u> +17)	Aymaras/Quechuas

Table 2. Number of pipes in different ensembles of double-row panpipes (with drum accompaniment).

Panpipe ensembles can be classified as either *tropas* containing single-row panpipes and without drum accompaniment or *tropas* with double-row pan-

pipes and accompanied by drums. Most panpipe ensembles have, as a rule, several pairs of different sized instruments, that is, in different registers. It is often the case that several registers are played by more than one pair of panpipes. Exceptions include the *maizu* ensemble of the Chipaya and a few others in which pairs of panpipes appear only in one register.

In most cases, one pair is composed of one instrument with an odd number of pipes and another one with an even number of pipes. In some ensembles, the pair consists of panpipes with an equivalent number of pipes. In either case, when the pair is expanded through the addition of other instruments, those instruments maintain the same numerical composition. The pipes of each instrument are usually bound together in raft form according to size. Each member of a pair is played by one musician.

Tables 1 and 2 show the particular pairs of panpipes as they occur in the most usual ensembles in Bolivia.

Each counterpart of a panpipe pair has a female or male connotation. This interpretation is provided by the native terminology as well as by the emic explanation of the musicians. *Ira* is the dominant male-oriented instrument that usually starts the melody and leads the panpipe playing, while *arka*, its complement, follows. *Ira* and *arka* are blown by two players in a hocket-like technique, that is, when *ira* plays one to four notes, *arka* rests and then continues the melody while *ira* rests, and so on. In this way *arka* and *ira* combine their notes to create a particular melody that results from an interlocking and complementary interplay. Playing in complementary pairs can be found in almost all traditional panpipe ensembles: among the simple *maizu* flutes of the Chipayas, among the diverse panpipe ensembles of the Aymaras and Quechuas, such as the *julajulas*, *julu-julus*, *chirivanus*, *lakitas*, *antaras*, *sikus* or *sikuris*, as well as among the *phukunas* panpipes of the Callawayas.

The Aymara word *ira* or *irpa* denotes "leader" or "the one who leads," and represents a male principle, according to the *campesinos*. Other names used for this same concept are *sanja*, *pussak/pussaj* (from Quechua *pussay*: "to lead") and the Spanish *guía* (leader) or *primero* (the first).

The Aymara word *arka/arca* denotes the female and weaker counterpart, "the one who follows." Other names for *arka* with the same meaning are the Quechua *khatik/qhatij* (from the infinitive *qhatiy*: "to follow", "to go after"), and the Spanish *trasguía* ("the following") or *segundo* ("the second"). It is quite likely that *arka* and *ira* are both Aymara words, but they are also used among Quechua-speaking Indians⁶.

Three of the most common types of panpipe ensembles will be described in detail, with particular attention to the tuning and distribution of the pipes and with respect to the individual voice ranges. For this purpose, a *julajula* ensemble, a *siku* ensemble, a *lakita* ensemble and a *sikuri* ensemble are selected as paradigms to illustrate the complexity of different panpipe orchestras.

5.1 Julajulas: *The ira-arka Principle of Single-Row Panpipes*

The reciprocal relationship, in which each element is dependent upon the other, finds its simplest expression in the music of Andean *julajula* panpipe playing. These traditional pan flute ensembles are played predominantly during one half of the year, the dry season, and are governed by the hocket technique between an instrument of four pipes and another of three pipes. *Ira* and *arka* are alternately blown by different players (Figure 5): while the first player plays one or two tones, the second player is silent and continues the melody when the first player pauses, and so forth. In this way the two instruments complement each other through subsequent interlocking tones and create in hocket-like fashion a *julajula* melody of seven notes.

Both the terms *ira* (Span. *macho*) and *arka* (Span. *hembra*) are used for Aymara and Quechua *julajula* panpipes alike. The interlocking playing technique of panpipes is regarded as a kind of competition (Span.: *contrapunto*). Some Quechua-speaking Indios call it *purajsikinakuy*, literally “we catch up with each other.” Among the Aymaras the technique is known as *jaktasiña irampi arkampi* (Valencia Chacon 1989:36), meaning “to be in agreement with *ira* and *arka*.” The character of the encounter or the coming together of a pair is also expressed in the description of the playing technique as *tinku*⁷.

A descending pentatonic scale without half-tones (e'-d'-c-a-g) underlies the seven tones of both of the *julajula* panpipes, which are tuned to each other (for example, e'-d'-c-a-g-e-d) (Figure 5). The name of such a melody, which is handed down only through oral tradition, is “wild dance,” *chúkaru-*

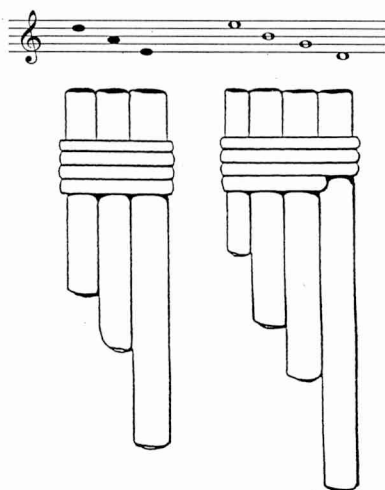


Fig. 5. A pair of *julajula* panpipes (female *arka* instrument with 3 stopped pipes; male *ira* instrument with 4 stopped pipes) in middle *liku* register.

baile, an example of which is given here in transcription (Musical Example 1). The tones played by the *ira* instrument are symbolized with notes whose stems point downward; those of the *arka* instrument are shown with stems pointing upward. The first Phrase A and the second Phrase B of the melody are each individually repeated and lead into the shorter part C, whose content is made up of individual notes of the (masculine) Phrase A and the (feminine) Phrase B. In the coming together (*tinku*) of *ira* and *arka*, first the “leading” melodic Phrase A is played, which is “followed” (after its repetition) by the second melodic Phrase B. After this phrase is also repeated, the closing Part C is derived from the two repeated phrases. This melodic formal procedure (AA-BB-C) is repeated “da capo” innumerable times during the performance and in ritualized form to the dance of the whole ensemble (cf. Baumann 1985b:160).



Mus. Ex. 1. *julajula panpipes*—bocket playing of *ira* (4 stopped pipes) and *arka* (3 stopped pipes). Transcription of *chúcaru-baile* (in the middle register of the *liku* pair).

As already mentioned, a *julajula* ensemble is composed of several pairs of diverse octave registers (see Figure 6). The individual melodies sound simultaneously in parallel octaves, divided over four to five registers. The pan flute pairs are tuned identically to each other in their respective octave ranges. According to the Andean principle, they are conceptualized as equivalent pairs (*ira* and *arka*) on the horizontal level. In their vertical order, the pairs are arranged hierarchically, according to which the biggest panpipe pair (the *ira-arka* pair *machu*, which is as long as 1.2 meters) is blown by the two eldest and most respected musicians. The next biggest pair, which is half as long and called *mali* (or *mallta*), is played by the next oldest musicians, and so on; the smallest pair (*ch'ili*) is played by the youngest and therefore least experienced players. The hierarchical order of pairs is arranged beginning with the “old,” “honorable” pair of *machu*, to the “middle-big” pair of *mali*, the “third” pair *liku*, the “delicate” pair of *tjili* and the “little” pair *ch'ili* (Baumann 1980:158ff.; 1990:276f.):

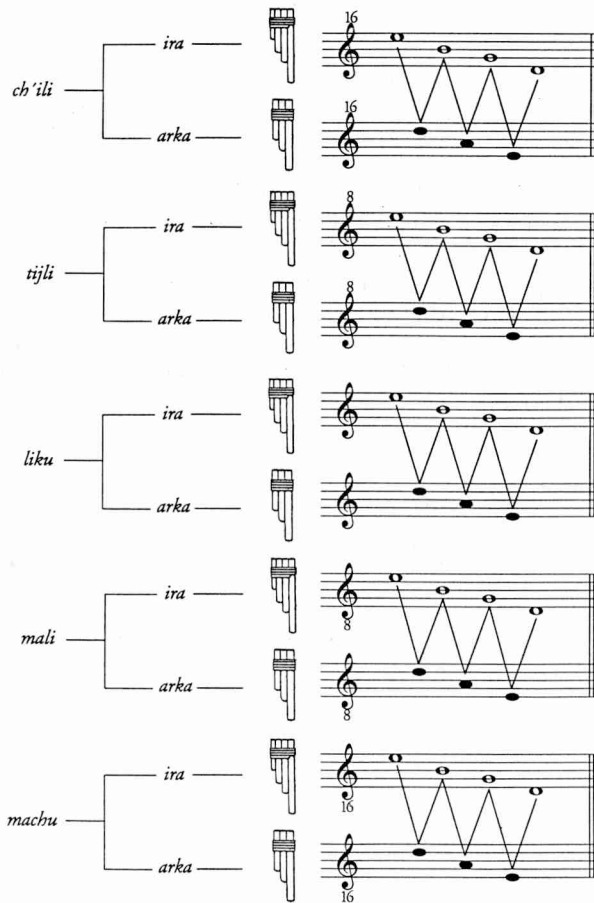
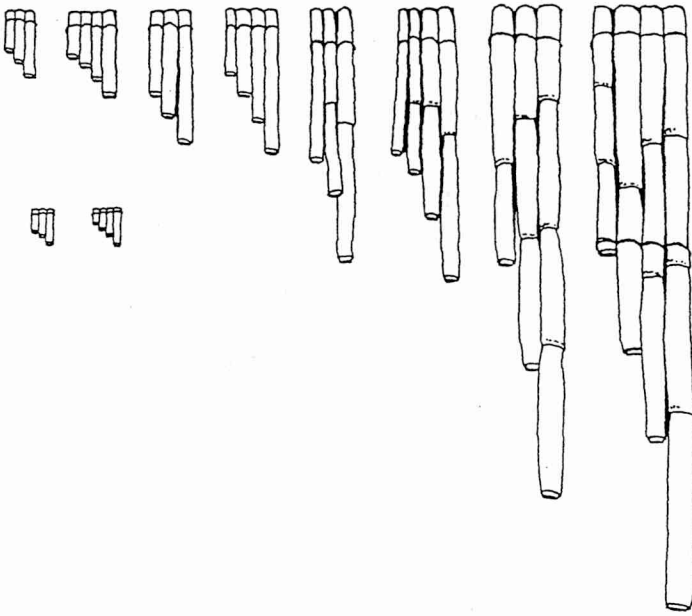


Fig. 6. Ensembles of julajula panpipe pairs and their different registers (each with an interval of one octave)—from deepest (or biggest) to highest (or smallest) pair: machu (ira-arka), mali (ira-arka), liku (ira-arka), tijli (ira-arka), ch'ili (ira-arka). An ensemble with 16 musicians is represented as an example here (that is, 8 pairs of instruments), in which the liku pair is doubled and the tijli pair is tripled.⁸

5.2 Sikus: The ira-arka Principle of Double-Row Panpipes

The same *ira-arka* relationship also appears among the double-row panpipes. The general terms for most double-row panpipe instruments are *siku*, *antara* or *lakita*. Among these are included various types, each of which has a different number of double-row pipes. The individual instruments have, as a rule, a row of stopped pipes of differing lengths, in front of which is tied a second row of evenly sized, open-ended pipes. The most often used *sikus* (or



lakitas) consist of a pair whose *ira* instrument has 7 stopped and 7 open-ended pipes (7+7) and whose complementary *arka* part consists of 6 stopped and 6 open pipes (6+6). The stopped melody pipes of *ira* and *arka* complement each other in the tuning of a “diatonic scale” with a range of 13 tones (Figure 7). This scale is sounded using the hocket technique and occurs mostly in two different pair sizes, for example in a small ensemble of two larger *liku* pairs together with a *ch’ili* pair that is half as big. The *siku* panpipes are in this case accompanied by a large drum (*wankara*) and a small drum (*wankarita*).

The thought structure of complementary pair formation is also discernable in the *siku* ensembles. Each of the individual double-row panpipe instruments, the *ira* as well as the *arka*, are further divided into two polar parts (Figure 8). These are the stopped pipes (*qharis*) of the melody row (*tukanan*), which are understood as the masculine element, and the open pipes (*chinas*) of the second row (*kacharisqa*), which provide the “breathy sound” and are considered the feminine element. Each individual open and stopped pipe of the same length forms a (conceptually) bound pair (*qhari-china*). Additionally, each of these pairs has a special relationship to the *qhari-china* pair of the other panpipe instrument.

Playing scale:

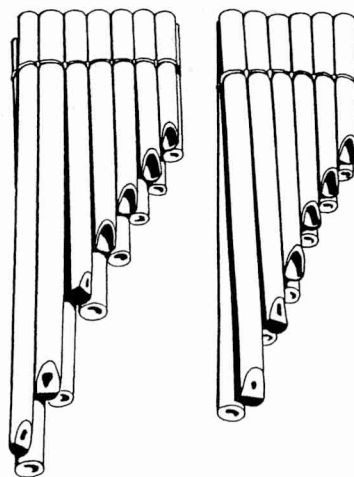


Fig. 7. Example of a double-row siku pair: ira (7+7) and arka (6+6), with a correspondingly complementary distribution of single tones.

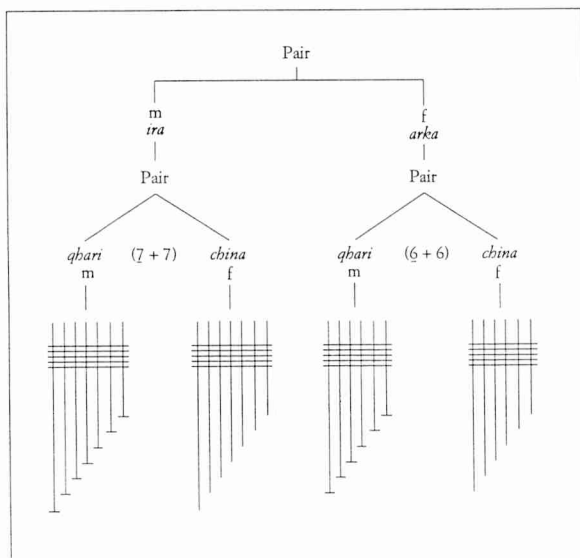


Fig. 8. Double-row ira instrument (7+7) and arka instrument (6+6) and corresponding subdivision in 7 or 6 pipe pairs, each made up of one masculine (stopped) and one feminine (open) pipe (qhari-china). Comp. also Figure 7.⁹

5.3 Lakitas: *The ira-arka Principle of the "Chosen Ones"*

The same *ira-arka* principle which underlies the *sikus* similarly affects the *lakita* ensemble. The *lakitas* are double-row panpipes of ($\underline{8}+8$) and ($\underline{7}+7$). Basically, the second equal row of pipes serves only for resonance. The pipes of this row are cut off at an angle at the bottom, and thus sound softly as open pipes and an octave higher than the stopped melodic pipes. The individual

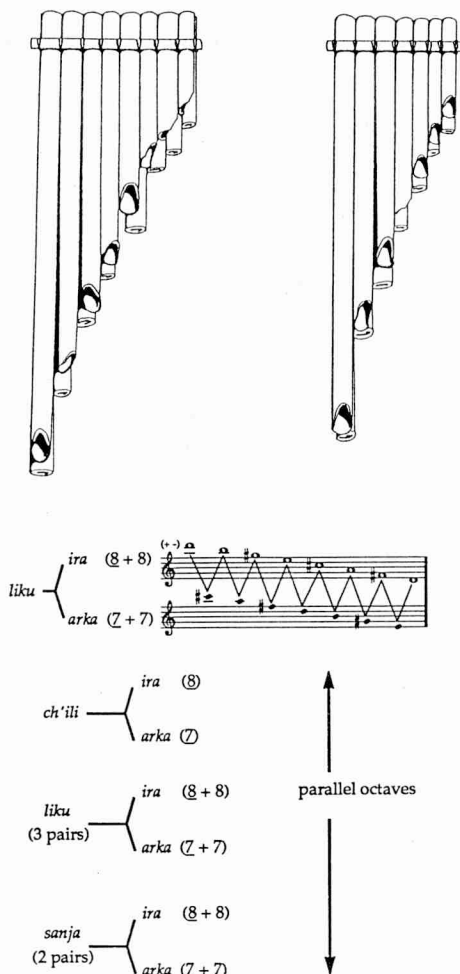


Fig. 9. Pair of double row lakita panpipes (ira: $\underline{8}+8$ and arka: $\underline{7}+7$), tuning and three octave registers (ch'ili, liku, sanja).

tones are divided between *arka* and *ira* in intervals of major and minor thirds (Figure 9). The pairs *ch'ili*, *liku* and *sanja* are tuned an octave apart and are played in the same hocket technique as the other panpipe ensembles, accompanied by four *wankara* drums.

According to informants, the stopped pipes are named in Quechua *tokanan* (playing the melody), *tapasqa* (stopped) or *qhari* (man). The open pipes have different names in different languages: in Aymara, *phallkja* (fork) or *q'asa* (notch/nick), in Quechua, *kacharisqa* or *china* (little women), and *compañía* in Spanish. Again, conceptualization in terms of a complementary pair of opposite parts is expressed through these terms.

The *lakitas* ("the chosen ones") are played during the dry season as is usually the case with most panpipes. The *lakita* dancers express the ritual purification and preparation of the land before the sowing begins, thereby entreating Pachamama to grant a good harvest. The musicians dance around the Mallkus and T'allas (male and female heads of the communities). Two pairs of women dancers dance around the musicians, spinning llama wool by hand into a ball of yarn with a small wheel (*k'apu/rueda*).

$\text{♩} = 88 \rightarrow 100$ $\text{♩} = \text{ira}$ $\text{♩} = \text{arka}$

Lakitas (likus) A

4 wankaras

B

C

2. Φ *da capo*

Φ *Fine* (2'38")

3 times (A A' B' B' C C')

Mus. Ex. 2. *Lakitas*: musical transcription of the hocket technique of the middle register liku pair. (Llauro Llokolloko, Department of La Paz)

5.4 Sikuris: *The Hocket Technique of the Sun Dancers*

One can easily discern from the *sikuri* panpipes how the dualistic *arka-ira* principle similarly functions. The *sikuris*, also called *sikuras* or simply *sikus*, belong to the large type of double-row panpipes (Figure 10). The individual instruments have, as a rule, 17 stopped melodic pipes, which are bound together in raft form. A second row of open pipes of the same number and

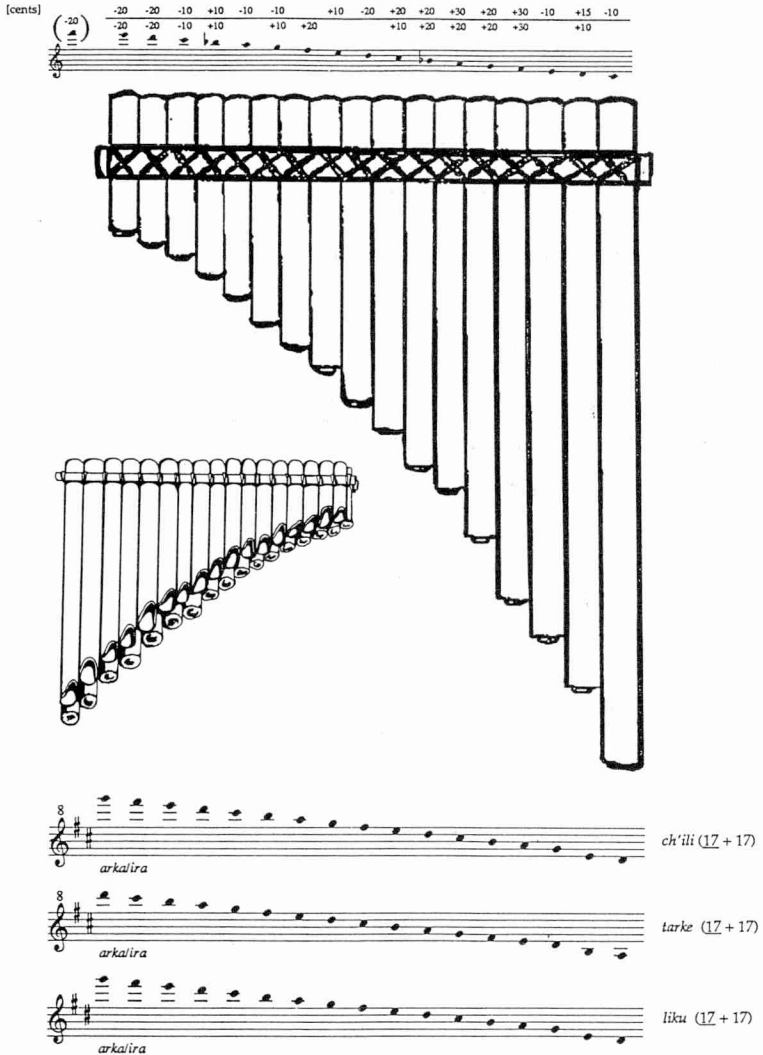


Fig. 10. Sikura panpipe (ira or arka with the same tuning) and registers of *ch'ili*, *tarke* and *liku*.

lengths is bound in front of the first row. Although the pipes are “tuned” in diatonic intervals, the scale is not used in this quasi-major way; most of the tunes are pentatonically oriented. Among the *sikuris*, both counterparts of the *arka-ira* pair have the same tuning and construction, this in sharp contrast to the other panpipe ensembles.

The equal pairs play their melody in three different registers, that is, the *ch'ili* pair and the *liku* pair sound in parallel octaves, and between them the *tarke* pair plays a parallel fourth below *ch'ili*, what means at the same time a parallel fifth higher than the *liku* pair (Figure 10).

$\text{♩} = 161 (3'24'')$

sikuris (likus)

4 cajas

putútu

[2. \rightarrow putútu]

etc.

dal segno ♩

The musical transcription consists of nine staves. The first eight staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a drum line below it. The second staff continues the melody. The third staff has a melodic line with eighth notes. The fourth staff has a melodic line with eighth notes. The fifth staff has a melodic line with eighth notes and a drum line below it. The sixth staff has a melodic line with eighth notes and a drum line below it. The seventh staff has a melodic line with eighth notes and a drum line below it. The eighth staff has a melodic line with eighth notes and a drum line below it. The ninth staff is in bass clef and shows a different rhythmic pattern. Various annotations like 'putútu', 'ra.', and 'etc.' are present throughout the score.

Mus. Ex. 3. Sikuris (wayño) from *Chilca Grande* (Tapacari, Department of Cochabamba): musical transcription of the liku pair and drums.

Ira and *arka* play not in a real hocket-like technique, but rather in an alternating technique (Musical Example 3), so that *arka* always echoes the same note played by the leading *ira*.

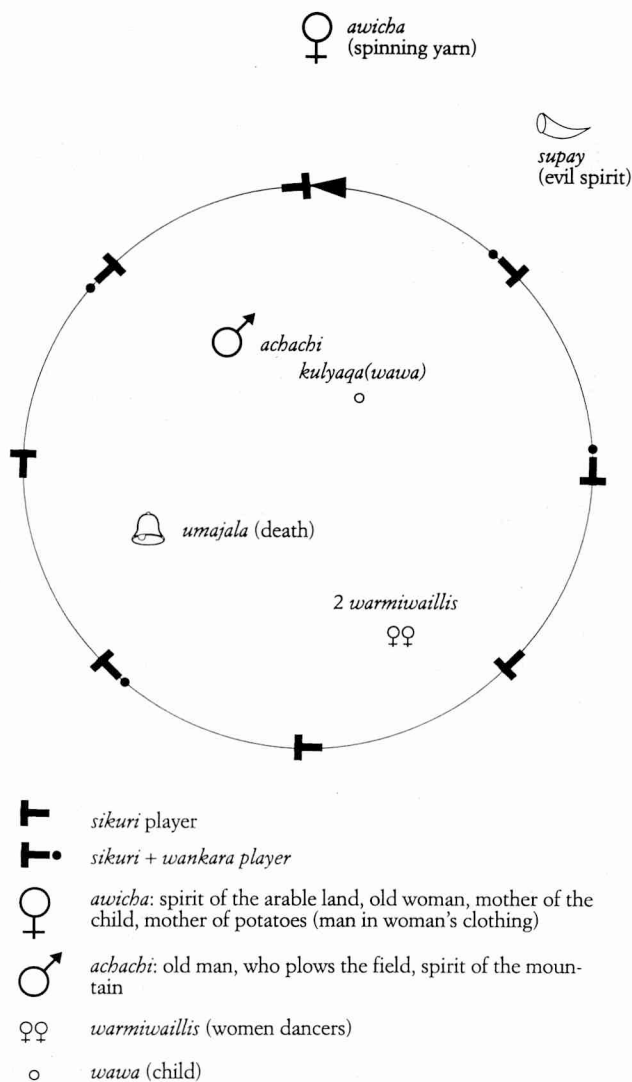


Fig. 11. Sikuris: dance circle with Achachi and Awicha (Tapacari).

The panpipe players, who accompany themselves with four *caja* drums, dance in a circle (Figure 11) around three dancers. These represent an old man *achachi* (*abuelo*), his small child (*kulyaqa/wawa de los abuelos*, child of the ancestors), and the *umajala* (lit., “naked head,” perhaps symbolizing death), who rings a llama bell (*campanilla*). Outside of the circle is an old woman, called *awicha* or *abuela*, who is the mother of the child and repre-

sents the spirit of the arable land. She is played by a man in woman's clothing, who spins yarn with a spindle and is pursued by an evil spirit (*supay*) wearing a "devil's" mask and carrying a cow horn (*pututu*). The *awicha* is anxious to prevent any mishap to the child and thus leads the evil spirit astray. Within the safe area of the *sikuri* circle, there are also two women dancers (*warmiwaillis*).

The Achachi adopts the symbolic role of the "old man" (ancestor) who plows the field, and the Awicha symbolizes his woman who sows; both are constantly surrounded by danger. Achachi represents the male spirit of the mountain, Awicha that of the female arable land. Awicha is at the same time the mother of the potatoes. In addition, some dancers dance next to the threatening death, the Umajala, wearing a stuffed female *vicuña* on their sombreros and also a (male) condor (*kuntur*). The dance re-actualizes in a symbolic way the past world of the ancestors and enforces at the same time the present through the commemorating of the fundamental forces. In binding together the past with the present through ritual, offering and symbolic performance, and in the re-enactment of the past through the present actualization, the future will be guaranteed.

Most circle dances of panpipe ensembles are related to the dry season of the agricultural calendar and represent the giving of thanks for the past harvest as well as a petition for the next season. They are directed to Pachamama (Wirjin) and Pachatata or to the female and male spirits of the ancestors (Awicha and Achachi).

6. Tinku: Festival of Encounter

The Bolivian Indians of Arampampa, a small village in the north of the Department of Potosí, celebrate the Feast of Mary's Ascension, the Fiesta de Mama Asunta (or Virgen de Asunción), each year on the 15th of August and during the following week¹⁰. Christian folk piety is syncretized with the traditional belief system of the Andean world to become a colorful religious cult which presents in its essentials the fundamental features of the Andean concept of symbolic dualism. This festival will be described here as a paradigm for panpipe playing in the context of ritual.

The Indians set out on a pilgrimage to this festival from the surrounding farming settlements and from the highlands, making trips of two or three days on foot to Arampampa. From all directions, from above (that is, from the altiplano, or *puna*) and from below (out of the valleys, or *valles*), the groups flow together and meet in the small village of Arampampa, which is normally home to about 500 people and, as a former Spanish settlement, contains a church. This church is for the rest of the year abandoned but receives the visit of a priest during the week of its protective patroness, the Virgen de Asunta. Once a year he reads masses and holds weddings and christenings.

The Indians announce themselves from the heights with blasts of dynamite and move into the village playing music. First the pack mules trot in, carrying on their backs the things most essential for survival and urged on by the oldest Indio, the *tata mayor*, followed by a dancing pair and finally by men playing the panpipes. The Indios come from four regions of the altiplano (*aran-saya*) at different times with *julajula* panpipe ensembles (cf. Section 5.1). One after the other, four more groups reach Arampampa from four other villages in the valleys, nearby in the lower surrounding area (*urinsaya*), each leading a *siku* ensemble with it. It is always the same ritual. The *siku* ensembles play while walking around the church plaza (cf. Section 5.2.). The musicians dance around the plaza in a counterclockwise direction and from one corner to another, along with the women and men who follow them, dancing in stamping *huayño* steps. Each *siku* group brings along a large cross, the one a Tata Marcabi, another the Tata Sank'ani or Tata Quillakas, another a big stone upon which a cross is drawn. After the dancing around the church plaza, each individual group goes into the church, where the cross is placed next to the statue of the Virgen de Asunta. The upper point of the large wooden cross is (as the head) decorated with a sombrero or a helmet. Over the arms of each cross hangs a poncho that is bound to the cross with a lasso or a whip.

Clearly, the masculine insignia suggest here Pachatata as the father of agriculture (with sombrero and lasso) and Pachatata as father of war (with *tinku* leather helmet and whip) (Figure 12). In a symbolic as well as a real sense, the Tata Kruz and Mama Asunta are brought together at the Feast of Encounter. The fundamental principles remain Pachamama and Pachatata (or

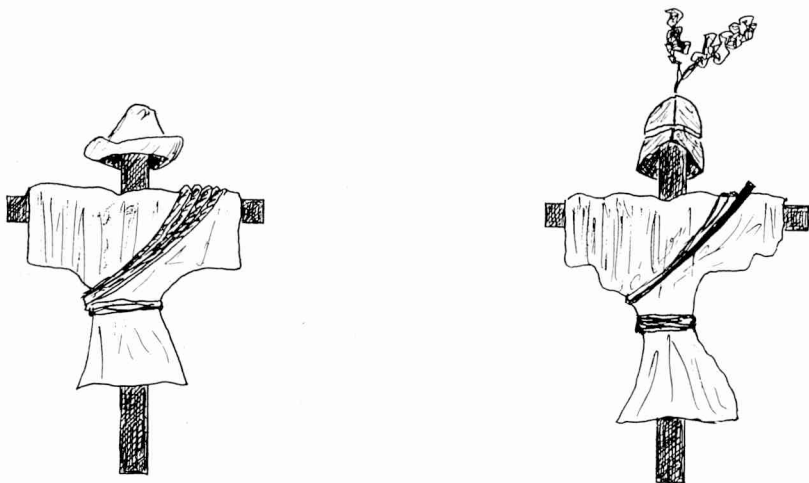
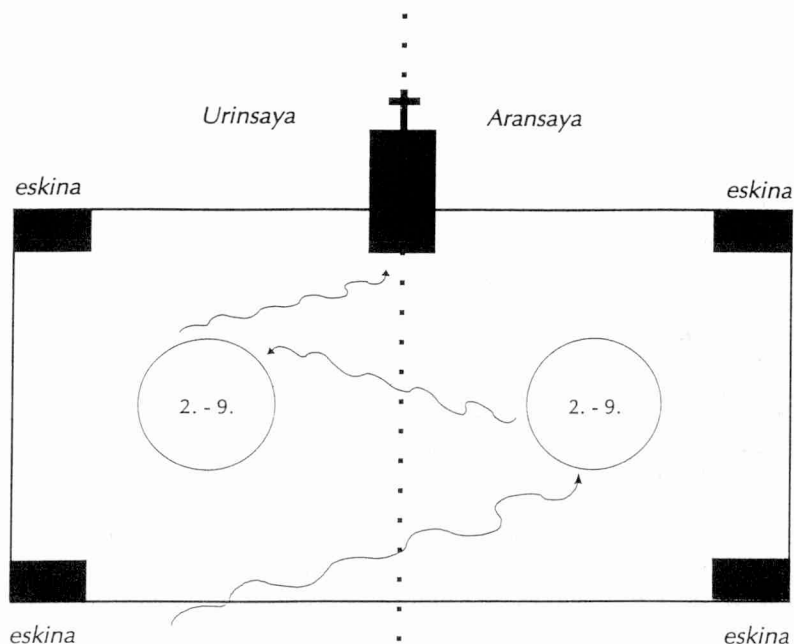


Fig. 12. Tata Marcabi (with sombrero) and Tata Sank'ani with montera (helmet).

Mallku or Apu), though also mixed in part with Christian elements. One meets at a central place of action, coming from every direction. Here, in the center of above and below, in exchange between the *ayllus*, between village and land, between social and ritual encounter, the new power is obtained in thanks for the past and to solicit for the future. This can only succeed if the polar forces come together and interact. In this “time outside of time,” Arampampa becomes symbolic, on a small scale, for the navel of the world, just as Cuzco was once on a large scale the center of the Inca empire (*tawantinsuyu*). Here as well, the state of everything being bound together is reflected, in the large as well as in the small, and vice versa.

Upon their arrival in Arampampa, the Indios coming from *aransaya* (above) and the *julajula* players walk to the church plaza in their own manner. In a serpentine, zig-zag movement (*linku linku rayku*), the musicians march one after the other onto the plaza (Plaza T’alla, *t’alla* meaning “woman”) and take possession of it through their dance. To the sounds of the “wild dance” (*chúkaru-baile*), they dance with stamping steps first to the “upper half” (also *aransaya*) of the plaza. The serpentine formations of the dancers then change into a circle dance, which begins in a counterclockwise direction. Women dance along, next to the *julajula machus*, making their colorful flags (*whipalas*) flap in figure-eight patterns. The circle of panpipe players, dancing one after the other, closes and revolves several times. Then the oldest *ira* panpipe player (with the *julajula machu*) begins an about face, leading the players outward and in a clockwise direction. The circle moves in this new direction. After a while, everyone comes to a halt and directs their eyes to the middle of the circle, where the group leader, the Tata Mayor, stands. He holds a whip in his hand and keeps an eye on all musicians and dancers, ensuring that everyone keeps in line. After halting, the musicians continue to play until all panpipe players, starting again from the beginning, dance one after the other in counterclockwise direction. This is repeated once more, this time with the oldest *arka* player (*julajula machu*) leading the change in direction. He breaks the circle so that he, as the second leader of the line, leads the circle once more in a clockwise direction, but towards the inside of the previous circle. This is followed as earlier with the dancers coming to a halt, concentrating on the middle of the circle, and then continuing to dance one after the other in counterclockwise direction. From then, the circle changes again into a winding movement, which brings the musicians diagonally across to the other half of the plaza (*urinsaya*), where everything is repeated symmetrically (Figure 13). At the end the players move towards the church tower (*Torre Mallku*) in a line formation. The musicians kneel in front of the entrance to the church, playing a gentle panpipe melody (a *copla* or *plegaria*), in order to appeal to Mama Asunta or Pachamama for forgiveness for the upcoming highpoint of the festival, the bloody *tinku* fight. At the *tinku* all groups, from the *ayllus* from above to the *ayllus* from below, will fight each other with all their strength.












1.  Serpentine line dance, one column (*linku linku rayku*)
2.  Circle dance in counterclockwise direction (*ira* direction)
3.  Circle dance that opens to the outside (*arka* movement)
4.  Circle dance in clockwise direction (*arka* direction)
5.  Standing still while looking towards center
6.  Circle dance in counterclockwise direction (*ira* direction)
7.  Circle dance that opens to the inside (*arka* movement)
8.  Circle dance in clockwise direction (*arka* direction)
9.  Standing still while looking towards center

Fig. 13. Julajula dance procedure—"wild dance" (chúkaru-baile).

The dances are repeated in this manner over several days. Individual masses and processions are also held. The groups are given accommodations by acquaintances living in the surrounding area (*amistad*). Each group defrays the cost of their room and board with a sponsoring *pasante*, *preste* or *alférez* and ensures that a procession is carried out in connection with the read mass. After a first stop close to the front of the church (as the central point of the four directions), the procession moves to the first corner of the plaza in counterclockwise direction, amidst the sound of panpipes. At this corner, as well as the other three following corners (*esquinas*), a simple or sometimes decorated offering table is set up as an altar (*altar*). The statue of Mary and the wooden cross that has been brought along are each set down here for a short stop. The priest says a prayer, noisemakers are set off and the music begins again, setting off the continuation of the procession, until the next corner is reached.

During the night from the 18th to the 19th of August a *cabildo* (*kawildo*), or gathering, is held at the nightly fire. Fires are set on each half of the church plaza, diagonally across each other. The various groups of *aransaya* and *urinsaya* each gather around a fire to music, conversation, dance and the drinking of corn beer. Offerings of smoke and drink are made in honor of Pachamama, to Mallkus and to the saints of the four directions. The first (Christian) high point takes place on the *octava*, that is the eighth day after Mary's ascension. This begins with a mass held with all groups and a procession afterwards. The *julajula* ensembles and the *siku* ensembles form the processional music. The *julajulas* play the *tonada* of their "wild dance," the *sikus* play their *wayñu*. In the heat of competition, they try to outdo each other musically. This time the statues of the Virgen de Asunta and San Isidro are brought out of the church. Isador is the saint of the peasants and is represented with an oxen yoke and plow. At each altar in the four corners, a halt is called with the tower bell in order to present a smoke offering (*q'oa*). On top of the small corner altars, which are decorated with wooden arches, grains, corn, bean seeds, and perhaps even a chicken. What might be interpreted as a thanksgiving offering in terms of Christianity is for the *campesino* an offering to Mamita Asunta and Tata Isidro (or sometimes to Pachamama and Tata Kruz), praying for a successful harvest. The life-giving pair is honored in a symbolic way. This is also the time when several pairs celebrate their marriage.

The second (ritual-traditional) high point of the festival begins directly following the general procession. The *tinku*—the free-for-all—begins, setting up opposing parties in a battle against each other. This is a fight between the different *ayllus* (village societies), or *sayas*. In the confrontation of groups, peasants wearing leather helmets and armor attack each other, hitting and pushing each other with metal knuckle rings and leather gloves (*ñuk'us*), tugging and pushing with hands and feet until blood begins to flow, spurred on by the previous music of the *chúkaru-baile*, encouraged by alcoholic drink

and driven by the shrieking cries of the women. When not kept under control by lookouts, the battles can claim a high toll in blood, sometimes even in dead. It is said that a *tinku* without a death brings an unfortunate year (Baumann 1982a:2f.). It appears that an old blood offering lies at the basis of this annual custom. In addition to its relation to the ideas of initiation and fertility from the time of the Incas, the *tinku* also consolidates the political structure and strengthens the rights of one *saya* in relation to the others and in relation to land and kinship ties¹¹. *Tinku* signals the territorial boundaries as well as the boundaries of power that are formed between two groups belonging together. The *tinku* simultaneously divides and binds both halves, setting free energy and creating also a balance in the changing relationship. The word *tinku* derives from the verb *tinkuy*, which means "to pair," "to create balance," "to accommodate two equal halves which are set up opposite each other," "the dynamic bringing together of masculine and feminine principles" (van Kessel 1982:286; Randall 1982:54). *Tinku* is the place in space and time where two opposite powers meet, where two concepts exist or mix with each other (Harrison 1989:103). It is the place and time of transition, where the *ira* and *arka* principles set free their power in dynamic interplay, whether this is in a binding (productive) or in a separative (destructive) sense. The goal of these efforts is dynamic balance, the creative collaboration of balanced opposites. The ritualization of dual forms on all levels of thinking and acting produces the symmetrical match in *yanantin*, in the experienceable identification of two elements as parts of the whole (Platt 1976:27), or as the *campesinos* say: "Even the worm in the earth has his *yana*, and even a thread consists of two strands..." (Müller & Müller 1984:164).

The actual meeting reproduces the symbolic dualism of the female and male principle in the following levels and ways:

- (1) in space—moities: *aransaya/urinasaya* (four directions: two by two; dance figures on both sides of the *plaza*),
- (2) in time—during the dry season: the melody is related to a particular fiesta
- (3) in the transcendental world: Pachamama/Pachatata; Santísima/Santísimo; Mama Asunta/Tata Kruz (musical ritual as appeal for fertility)
- (4) in the human world: the men (*qbari*) are the musicians, the women (*warmi*) are the dancers with the flags (*whipalas*); panpipe players (*arka/ira*)
- (5) in nature: bamboo instruments (wind/dryness); wooden instruments (rainy season),
- (6) in the order of social hierarchy: *ira/arka*: *machu*, *mali*, *liku*, *tijli*, *ch'ili*, and
- (7) in the musical form: AA and BB and the combination of A and B in the reproduction (*tinku/encuentro* in C)

7. Panpipe Representations in Pre-Columbian Times

Ethnohistoric data, such as that provided by early Spanish chroniclers, can enable us to better understand actual field research data, and vice versa. Thus, with the knowledge of contemporary ethnographic data, the writings of Garcilaso de la Vega (1539–1616) concerning panpipes can certainly be interpreted as one of the earliest descriptions of the hocket techniques described above:

De Música alcanzaron algunas consecuencias [consonancias?], las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañotos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todas eran enteros de un compás (Garcilaso [1609] 1976:113).

[Each instrument consisted of]...four or five double pipes of cane. These were bound together so that the pitch of each pipe would successively rise a degree above its neighbor, after the manner of organs....Their way of playing was this. One member of the quartet would start by blowing a note. Then another player would blow a pipe sounding at the distance of a fifth or any other desired consonance above or below the first note. Next, still another player would blow his note, again at any desired consonantal distance. Finally, the fourth played his note. By keeping up this sort of thing they ranged from lowest to highest notes at will, but always in strict time. They did not know how to vary their melodies with small-value notes but always stuck with whole notes (Garcilaso 1609: fols 52v-53 recte, 51v-52; translated in Stevenson 1968:277).

In addition, we find early representations of playing in pairs in figurines or relief paintings on vessels and in drawings on ceramic pieces. Interestingly, numerous archeological findings, vessels, relief representations and illustrations from the pre-Inca times already show this symbolic dualism, such as objects from the Chavin and Moche cultures, among others (Kutscher 1950:31; d'Harcourt & d'Harcourt 1925:98). Paired panpipes made of ceramic have also been found by archeologists in Nazca. The probability that they were played according to the hocket principle of *ira-arka* is shown in the fact that panpipes are also represented in pairs on ceramic vessels and illustrations. Often the *ira* and *arka* instruments are even tied together with a string. The practice of tying two instruments together with string seems to have been usual up to recent times (Vargas 1928 I:8; Valencia Chacon 1989:33, 35). The following illustrations (Figures 14–17) have been selected to show how the *ira-arka* principle was in all likelihood quite widespread in relation to Andean panpipe playing and to all appearances is older than the Inca tradition.



Fig. 14. Festival of the Spirits of the Dead. In the center are two musicians, each with a siku instrument (ira with 7, arka with 6 stopped pipes). Mochica 0-800. From Kutschev 1950:31.



Fig. 15. Musicians with panpipe pairs (ira 5; arka 5) and ceramic trumpet (pututu). From Kutscher 1950:30.



Fig. 16. Ceramic vessel with two panpipe players (arka: 6 and ira: 7). Moche culture, northern Peru, 400–600 A.D., Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abtl. Altamerikanische Archäologie, VA 17 625 (Photo: Waltraut Schneider-Schütz).



Fig. 17. Panpipe players. Relief picture on a vessel from Moche Art, Northern Peru, 400–600 A.D. Clay/Ceramic. Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abtlg. Altamerikanische Archäologie VA 17 881, Berlin (Photo: Waltraut Schneider-Schütz)

Based on this general information, we can set up the following hypotheses concerning pre-colonial panpipe ensembles:

- (1) Panpipes of clay and bamboo have been well known since pre-Inca times.
- (2) They have played an important role in ritual life and were often buried with mummies or associated with ancestors, skeletons and death.
- (3) Double-row panpipes made of bamboo are also pre-colonial.
- (4) Early artistic representations of panpipe players in pairs, as well as the discovery of early paired instruments, suggest the use of the hocket technique.
- (5) Individual panpipe instruments had from two to twelve pipes, with odd- or even-numbered pairs of pipes or compound pairs of odd **and** even numbered pipes.
- (6) Playing in octaves and parallel fifths was already known in pre-Inca times.

8. Symbolic Dualism, Complementarity and Cosmovision

The concept of the *arka-ira* principle fits into the anthropomorphic world view of pre-colonial Andean cultures, based on the concept of dualism and quartipartition. According to this cosmology, everything consists of two complementary parts, with the human body used as a metaphor. The right and left sides are associated respectively with the male and female principles. These are divided again into two different and opposite moieties: the head above is associated with birth, the feet below are associated with death. Everything in existence has an element of life and an element of death that interlock with one another; the proportion of one element to the other changes in the course of living. "In the Andes almost everything is understood in juxtaposition to its opposite" (Duviols 1974) or, as Bastien (1978:104) states:

Lineages, for example, are distinguished between the man's and the woman's kin group; siblings are classified into youngest and oldest; and communities have upper and lower sections. Ritualists always serve two plates to each earth shrine. For example, if a shrine is male, then a plate is also set for its female companion. Shrines are usually served in pairs, such as young and old, mountain and lake, and helper and owner. Ritual teaches Andeans the complementary between contrasting pairs...

Bastien's investigation further describes how the macrocosm of the Andean mountains is symbolically reflected in the microcosm of the human body and vice versa. This symbolic dualism is also a metaphorical expression for the local society, the individual and the life cycle, i.e., all being is marked by the interchanging powers of symbolic dualism.

The dualistic principle is related to men and women, to society, to nature, animal and plants in this human world (*kay pacha*), to the transcendent dimension above (*janan pacha*), as well as to the interior world below (*ukhu pacha* or *ura parti*; cf. Platt 1976:23). In the middle dimension where human beings exist, music and musical instruments have their determined function, as both a part and a manifestation of this cosmological order. The symbolic duality of *arka* and *ira* reflects an overall underlying structure which expresses the unity of its opposite poles.

In addition, the principle of double dualism of time and space is also related to the hierarchical order of the life cycle. The principle of complement and opposition, uniting and dividing the halves at the same instant, offers a four-fold asymmetrical equilibrium. As in a year, with its dry and rainy seasons, each part has its growing and dying half.

In general, the male authority is occupied with organization, the female authority with production. Both elements together provide the security for reproduction in time and space, in the natural and the social order, and in the music itself. During festivals, the bringing together of opposite elements is always the fundamental part of the ritual, which functions as the intermediation between the *ira* and *arka* opposites.

To sum up, the uniting concept of *ira* and *arka* is based upon a symbolic dualism and its further division into quarters. Everything is tightly bound up with the anthropomorphic world view of the Andean cultures. According to this cosmology, everything that exists develops out of its two complementary opposites. Everything is originally rooted in a physical metaphor of the individual, of the pair and of the interrelationships that are themselves derived, in pairs, from the original pair. The feminine and masculine elements are each opposite power poles complementing each other and belonging together like death and life. All that exists shows both characteristics as aspects of a unit that belongs together. The acts of becoming and persisting in continuity define themselves through energetic tension and in the creative interchange of two basic polar energies. The proportion of one in relation to the other changes in the course of existence. "In the Andes one can understand almost everything as the collaboration of its opposites" (Duviols 1974). In addition, Bastien's research describes how the macrocosm of the Andean mountain chain is reflected symbolically in the microcosm of the human body, and vice versa. Symbolic dualism is a metaphorical way of thinking that interprets the reality of the individual, of the society, of the life cycles, of the entire universe on the basis of two opposite powers which nonetheless belong together.

[In the Andes and elsewhere]...ethnographers should look deeper than the empirical realities of behavior and kinship; they should include the symbolic patterns by which people understand themselves and their society. It is by becoming engaged with Andeans in their way of life that one can see beneath their surface violence to the symbolic system of the 'real life.' The Andean symbolic system is not the explanatory model of the anthropologist but the people's own metaphors of society. It is an analogous process by which a people understand themselves in terms of their land. Furthermore, violence is merely a symbol of tension within the metaphor, when the people and their land are not analogous. Ritual provides the occasion when people and land look together at each other (Bastien 1978:197).

In Huayñopasto Grande, in what is today the department of Oruro, the Indios play the *sikuris* panpipes during the dry season. These are double-row panpipes, each with 17 stopped and 17 open pipes (17+17). Although the masculine and feminine instruments are identical, they are described as *ira* and *arka* and are also played using the hocket technique. In my presence, the musicians once laid out the instruments on the ground in the form of a human being after they finished playing. The meaning of the pair as the embodiment of the individual, referring to the entire body of the ensemble, is illustrated here in a convincing way, just as the sum of the parts always is related to the whole of reality (Figure 18).

The physical metaphor of the *sikuri* instruments makes it clear how everything can be understood as an expression of halves that belong together. The upper part of the body and the lower part of the body—including the center of the heart (*sonqo*)—frame the middle of the being. The heart, as the seat of

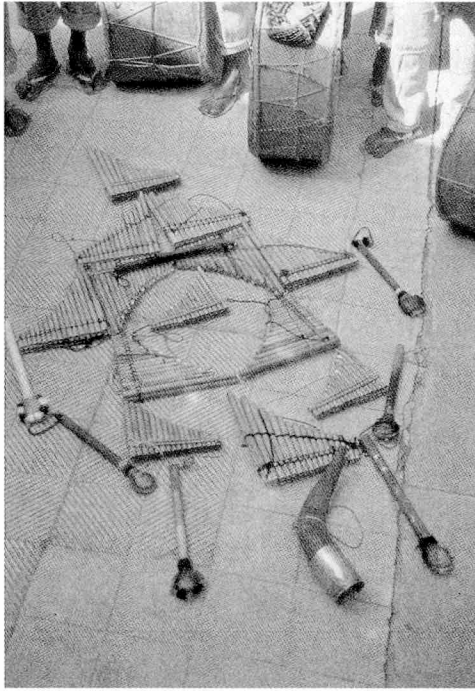


Fig. 18. Sikuri panpipe ensemble in the form of a body, laid out by Indios from Cantón Sepulturas, Province Cercado de Huayñopasto Grande, Department of Oruro (Bolivia): 13 sikuris (each $Z+7$), made up of 10 liku and 3 tarka instruments, in addition to 1 cowhorn (pututu) and 7 drumsticks (wajtanás) of the 7 great drums (wankaras), to which they belong.

life and blood, is surrounded by the two times two *sikuri* pairs, which 1) in horizontal separation shows the male heaven as arches above and the female earth as arches below and 2) in vertical separation, marks the two halves of (male) right side and of (female) left side (*cuatropartición*). At the same time, the number four symbolizes the four directions of the wind. Analogous to the four directions of the old Inca empire (*tawantinsuyu*), the metaphorical unity is represented, which here means the heart as center, Cuzco, once “the navel of the world.” The right side of the *sikuri*’s physical representation is additionally marked through the blue color of the drumsticks as the heavenly light, in contrast to the dark, red color of the left side (earth). The horizontally laid drumstick symbolizes the (female) breast and stands in opposition to the (male) sex organ of the *pututu* horns. The whole entity can also be understood in this sense as a (“paired”) human being, which means in a metaphorical sense the godlike principle of Wiraqucha, as it is represented in its original form as the double aspect of *ira* and *arka*.

According to Rodolfo Kusch (1986:34), Wiraqucha is that first principle which convincingly conveys the creation. With reference to the hymn of Santacruz Pachacuti Yamqui, Kusch interprets the creation principle of Wiraqucha as a holy source which came from the mountains (*wilka ulka apu*). Kusch explains the combined concept of *orcaraca*, with which Yamqui paraphrases the creation principle, as *urqo rhaka* or *ulla rakha*, as phallus-vulva, which is expressed in an analogous way to the “linga-yoni” principle of tantrism. Jorge Miranda-Luizaga (1985:198, 210) interprets Wiraqucha (or Pachakhamak) as symbolically close to the Chinese yin and yang, as an inner relationship of two polar, basic powers, or as “the single light with the power impulse of duality”¹². Wiraqucha or Pachacamac were represented pictorially by Santacruz Pachacuti Yamqui through the Unachan symbol (Figure 19), a cosmic-oval egg topped by a cross of stars.

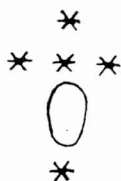


Fig. 19. Dual Wiraqucha symbol (oval and cross): Unanchan (from unanchay: to decide, to foresee, to foretell the future, to proclaim prophetically). From Santacruz Pachacuti Yamqui (around 1613).¹³

The dual principle can be found in a similar concept in the ruined city of Machu Picchu, where the Mallku as “condor and master of the mountains” fertilizes the opened egg of Pachamama (Figure 20).



Fig. 20. Mallku/Pachamama: sacred sacrificial stone in Machu Picchu.

When one surveys the visual bases of symbolic dualism as the structure of “Andean” thinking in reference to the Fiesta de Mama Asunta and to the other facts mentioned, the principle of *ira* and *arka* can be summarized on all levels of reality as a model with the following connotations:

<i>ira</i> principle (the leader)	<i>arka</i> principle (the follower)
– right side, front	– left side, back
– sun (<i>inti</i>), dry season	– moon (<i>keilla</i>), rainy season
– east, light, day	– west, darkness, night
– mountains, cold regions (<i>chirirana</i>), above	– plains, valleys, moderate region (<i>patarana</i>), below
– (<i>aransaya</i>), land of man (<i>jatun ayllu</i>)	– (<i>urinsaya</i>), land of woman (<i>masi ayllu</i>)
– counterclockwise direction	– clockwise direction
– birth of the sun, upwards direction, awakening	– death of the sun, downwards direction, dying
– organization, cleansing	– production, planting
– plowing	– sowing
– to begin, dominant, leading	– to follow, subdominant, to end
– larger, male	– smaller, female
– <i>qhari</i> , Pachatata, Tata Krus	– <i>warmi</i> , Pachamama, Wirjin
– Santísimu, Achachi	– Santisima, Awicha
– condor, Mallku, Torre Mallku	– puma, Plaza T’alla
– corn	– potatoes
– bamboo, panpipe (<i>siku</i>), notched flute (<i>kena</i>)	– wood, duct flutes (<i>pinkillo</i> , <i>tarka</i>)
– circle dance that opens outward	– circle dance that opens inward

In addition, all aspects of complementariness can be interpreted in terms of their interplay with each other. They refer to space and time as well as to the hierarchical order of the whole cosmos, to nature and to humans and their society. In general, the male principle is concerned with organization, the female with production. But only when both elements are integrated, when they balance each other in a cooperative exchange, is a constant reproduction through space and time ensured. In the cycle of the year, in the cycles of life, in the course of tradition, in ritual and in music, in the small as well as the large, creation is repeated continuously as a space-time construction: as the creative interplay and continuous coming together of complementary opposites, i.e., the *tinku* of *ira* and *arka*.¹⁴

Santacruz Pachacuti Yamqui showed around 1613 this dual form from his cosmological view of the Inca interpretation of the world. One can read the dual basic structure from the illustrations with which he illustrated the inner rooms of the sun temple of Cuzco, Qorikancha (Figure 21). According to the

from the totality of this dynamic basic principle (*tinku*), and everything divides itself (*pallqa*) in its dual form of masculine *ira* principle and feminine *arka* principle (cp. Earls & Silverblatt 1976:312). *Ira* and *arka* are parts of a system that cannot be comprehended if one only describes its individual parts. In the interaction of both energy poles, something new is created on the next lower order and this strengthens at the same time the double aspect of reality in its higher order (Figure 22).

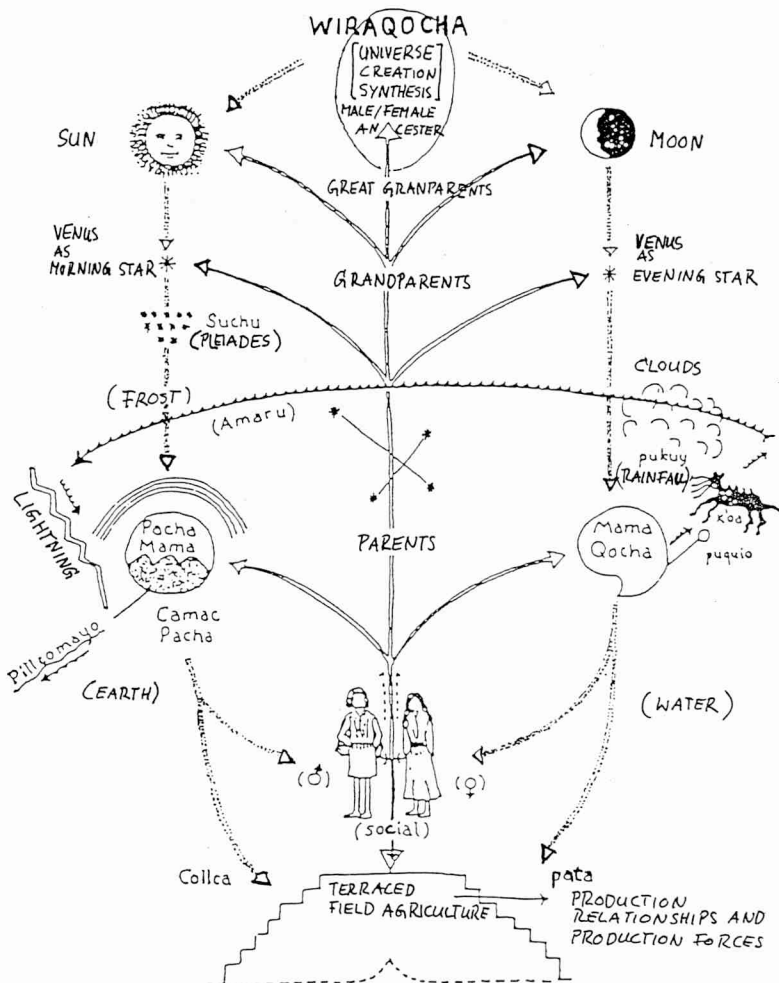


Fig. 22. Circulation of ira-arka energies in the universe according to Pachacuti Yamqui (cf. Figure 21). Stylized interpretation according to Earls and Silverblatt (1978:320, Figure 7).

Wiraqucha brings forth as the first heavenly double aspect the sun and the moon: the anthropomorphic great-grandparents (*bis-abuelos*) of humanity. They produce in their interaction on the next lower order their two children, the pair of sisters as morning and evening stars, that is, the grandparents (*abuelos*) of humanity. Together with the stars that in turn sprout out from them, they metaphorically describe the “world above,” which is set off from the “world below” and remains symbolically divided through the snake *amaru*, which is both dividing and connecting. This snake is the between-region of fulguration, which puts the heavens in touch with the earth and which creates a creative exchange of opposite energies through the means of rain and rainbows, frost and fog, lightning and hail.

On the “world below,” earth (*kamaq pacha*) and water (*mama qocha*) are distinguished from each other as polar fundamental elements. The earth as a whole divides itself again into its double aspects of masculine mountains (*kamaq pacha*) and feminine plains (*pacha mama*), as the water as an entirety is divided into the feminine elements of the seas and oceans (*qocha*) and the masculine rivers (*mayu*).

The world of humankind is the edge of all of these, between above and below, between heaven and earth, between left and right, between sun and moon, between earthly ground and water. Humanity symbolizes the dynamic balance of social order under the heavens on the one hand and over the agricultural planting terraces (*pata*) and the laid out corn storage areas (*qollqa*) on the other. At the dynamic crossing point of both diagonals—represented in the quadrants of the *tinku* cross of the South—lives the (first) human pair (*padres*) in the middle of “this world.” It forms the approachable middle point of all polar opposites and is exposed to all complementary interaction. The human being is all and one, a product of time and space, he/she is the microcosmos which reflects itself in the macrocosmos, he/she is the part and the whole at the same time. He is *ira* and she is *arka* and as metaphoric whole, they are more than only the sum of their parts, since everything that is, is Wiraqucha, and Wiraqucha is man **and** woman...

9. Some Methodological Considerations: Synchronic, Diachronic, and Comparative Approaches

Ethnographic data are often incomplete and reflect more the fragmentary nature of research material and the pointillistic emic view of a few informants than the ideal cosmological structure of a complex traditional pattern. This is true especially for the Andes, where the acculturation processes have a long history and pre-colonial concepts are hidden by re-interpretation and syncretism related to the colonial impact. The general dualistic concept of anthropomorphic *arka* and *ira* was often blended with the Christian male/female concept of Christ and the Virgin Mary.

In contrast to this, the triadic social organization of the Inca empire (priests, warriors and farmers, equalling knowledge, power and fertility) came to an end, which meant the disappearance of the sacerdotal and martial classes. But agricultural life has continued and still expresses in some ways the pre-colonial world view of the Andean peoples. As a result of the acculturation between the pre-Columbian traditions and the Christian belief system in particular areas, the cultural self-understanding of many informants might often be partial and fragmentary, in the usual explanation: "*así es cosmumbre!*" In addition, it seems that—as in other dualistic societies—the individual, as well as a particular group, usually has knowledge of only one moiety (Ortiz 1969:xvi).

Thus a full cosmological view becomes the result of an etic reconstruction of a synchronic concept (cf. Baumann 1990, 1993). In interpreting the ethnographic data, complemented by the ethnohistorical and archeological facts, the construct of a native cosmovision finally emerges. The actual ethnographic data highlights the past discrepancies and even misunderstandings with respect to the two competing sets of cultural concepts, that is, between the native and the Spanish views. The comparison of synchronic and diachronic, of structural and functional methodological approaches leads to an understanding of a holistic view that takes into account both cultural components and both methodological approaches by transcending their individual points of view.

A synchronic approach to the ethnographic data leads to an understanding of the emic conceptual view of the actual musical behavior. These emic concepts can be interpreted in the cosmological context of an "ideal" and "timeless" structure, that is in the interpretation context of present mythology and theory of anthropomorphic dualism. Bringing together the ethnographic and cosmological data, preliminary understanding becomes a symbolic interpretation on a synchronic level. Abbreviated, it can be called **synchronic reconstruction**. This ideal synchronic reconstruction is an etic jigsaw puzzle primarily based on emic data.

The second step is the diachronic approach. Archeological and ethnohistorical approaches add a historic dimension to symbolic interpretation. The ethnohistorical and archeological data together shape an historical understanding through a hermeneutic view. Bringing together ethnohistorical and archeological data, the second preliminary understanding becomes a historical interpretation on the diachronic level. Abbreviated, this can be called **diachronic reconstruction**. This "ideal" diachronic reconstruction is again an etic jigsaw puzzle but this time based on predominantly etic data of cultural and social changes.

Synchronic and diachronic reconstruction together form then the next step: the analysis and interpretation of the differences within on-going syncretism or transculturation using the comparative method.

Through the comparison of symbolic and historical reconstruction, the comparative approach shapes the hermeneutic key vital for understanding the present cultural system as syncretism. Comparison reveals structural, cultural and sociological parallels between different cultural systems (e.g., the worship of Pachamama/Virgin Mary). Based on the “double interpretation” of the same phenomenon, in the comparison of “ideal” synchronic and diachronic reconstructions, the differences and discrepancies perceived in ethnographic data become intelligible as an expression of culture in crisis or transition¹⁵.

Within the framework of a dialogue between cultures it may be added that symbolic dualism, the concept of complementariness itself, has to become a part of methodological considerations. Understanding is the creative interplay of polar oppositions, reconstructions and interpretations, of understanding **and** of misunderstanding. By the acceptance of the “double interpretations” that complement each other, the “other part” becomes already in the premises the relevant part of oneself. The flexibility of so-called “Andean thinking” and structure of behavior and understanding seems to be rooted in the fact that the “other,” the “alien” that comes as a contrast from the outside, can principally be understood as complementary to the “own” and “known.” This contrasts to Christian-oriented thinking which—according to its claim for truth—is bound to exclusivity. If the Andean world concept principally is dual and interprets polar oppositions and truths as two complementary parts of the all-encompassing whole, Christian-Cartesian thinking, with its rigid approach and claims for unique truth, then seems still to be predominantly excluding and monistic (Baumann 1994a:274).

Notes

- 1 This paper is an expanded version of the article “*Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens*” (Baumann [ed.] 1994). The basic concept introduced here goes back to a paper given at the Conference of the Mid-Atlantic Chapter of the Society for Ethnomusicology (MACSEM) from 11–13 April 1986 at Pittsburgh, with the title: “Hocket Technique in Bolivian Panpipe Ensembles” as well as to an unpublished manuscript prepared for the *Universe of Music: A History* (finished 1989). The ethnomusicological data predominantly refer to field research carried out in several phases from 1977 to 1991 in Bolivia.
- 2 Based on mythical narratives, Wiraqucha and Pachakamaq are understood in certain interpretations as a complementary pair of creation, from which emerged the gender unification of Pachamama as daughter (cf. Rocha 1990:73). Wiraqucha designates in general, however, “the highest creation principle,” which, according to some authors, is a composite of *pachakamaq*, the first basis of creation (“the principle governing the cosmos”) and *pachayachachiq*, the second basis of creation (“the principle instructing the cosmos”). The concept *pacha*, when broadened to include the infinitives *kamaq* (to order, to command, to govern), or *yachay* (to know, recognize, learn), could mean in this connection the masculine-feminine first aspect of implicit order of an all-penetrant creation energy, which would be settled on the other side of time and space.
- 3 The three-part division into heaven (*hanan pacha*), earth (*kay pacha*) and hell (*ukhu pacha*) reflects already, according to Izko (1985:74) and Rocha (1990:106) the Christian world view. It seems that the older two-part division of *pacha de arriba* and *pacha de abajo* presented the basis of the pre-Hispanic cosmivision. The reality of humanity constituted itself in the implicit order within the margin of tension between the two basically different opposites. In the Christian interpretation, the “world below” became the Underworld (*ukhu pacha*), where the degraded gods of the inner earth (*supaykunas*) settled with the

(Christian) devil. According to Andean concepts, all "spirits" or "numinosa" could embody both good as well as bad aspects. Decisive is the balance of the respective double characters. Because of the deeply rooted belief in Pachamama and the syncretic closeness to the Maria cult resulting from that belief, the concept of Pachamama could be maintained in the Christian view. Due to the close tie between Maria and Pachamama, it became impossible for the priests themselves to damn the Mother Earth to the realm of "hell." Many authors therefore puzzle over the strange ambivalence as to whether Pachamama should be categorized as belonging to *ukhu pacha* or *kay pacha*, a question which is often left unexplained.

- 4 Cf. Platt 1976:23; Llanque Chana 1990:88–90; Thola 1992.
- 5 Cf. Platt 1976:Fig. 16, 17; compare Ansión 1987:143.
- 6 *Ira* is always that instrument that begins. In Quecha-speaking areas it is as a rule that member of the panpipe pair that displays one pipe more (Baumann 1982a:6ff.). In the Aymara region this seems to be more often the exact opposite.
- 7 *Tinku* designates the powerful coming together of two sides or partners that are oppositional but still connected with each other. It contains the carnival games that resemble the fighting sports of ritual whip lashing (*wayta tinku*) or slinging of whips (*waraq'a tinku*), as well as the (sexual) unification of two partners, animals or things, such as of llamas or rivers (*llama tinku*, *mayu tinku*; Baumann 1982a:3f.). Additional principles of interaction are *ayni*, *mita*, *pallqa* and *amaru* (cp. Earls and Silverblatt 1976:321).
- 8 The composition of the ensemble, which is variable in size, and the local designations of hierarchically ordered pairs, which differ only negligibly from each other, will not be discussed further here. In this article only the transregional principle will be illuminated, which however is always characterized by local variations and dialects in terms of melody, tuning of pipes and terminology (cp. Baumann 1981a, 1982a, 1990). The pair principle of *ira/sanja* and *arka* can be found, incidentally, in all traditional panpipe ensembles (Baumann [forthc]).
- 9 In Quechua, *ira* is often designated with the term *ñaupaj* (front, the one who goes first), and *arka* with the term *qhepaj* (behind, the one who goes later). The stopped pipe row, that is, those pipes that are closed at the bottom, is characterized hereafter with the underlining of the corresponding number; the open, equal-numbered second row of open pipes with the corresponding number without underline: thus, *ira* is (7 + 7). The acoustic meaning of the "sympathetic," simultaneously sounding open pipe row will not be discussed here. For more information, see Baumann 1981a:190; 1985b:152f.
- 10 This data refers to field research documentation made during the fiesta from August 15th to 23rd, 1978, in Arampampa. The *julajula* ensembles came from Oberjeria, Pararani and Sarkura (30, 26, and 24 musicians, respectively), the *siku* ensembles from Asanquiri, La Fragua, Mollevillque and Charka-Markabi/Taconí Caine (6, 6, 6, and 12 panpipe players, each group with a *wankara* and a *wankarita* player). The fourth *julajula* group arrived too early in Arampampa and left again because they believed that no other groups were coming to the *tinku*.
- 11 Cf. Cereceda 1978; Platt 1976:18; van den Berg 1990:101ff.
- 12 He translates *pachakamaq* from the following meaningful Aymara syllables: *Pa(ya)* = two, *Cha(cha)* = power, *Qha(na)* = light, *Ma(ya)* = one, alone (Miranda-Luizaga 1985:210).
- 13 Cf. Harrison (1989:80, 83); Kusch (1986:34); Miranda-Luizaga (1985:168).
- 14 The terminology of *ira* (the principle that leads) and *arka* (the principle that follows) is used here consciously, in order to get away from the one-sided connotations of the terms "masculine" and "feminine." One compares thereby also Miranda-Luizaga (1985:194f.), who however speaks in regard to the "geomancy of the Andes" about the *arka-kamachita* ("defining" principle) and the *ira-kamachita* ("following" principle). Miranda-Luizaga uses the Aymara concepts of *ira* and *arka* wrongly, having obviously transposed the meanings.
- 15 For the methodological discussion of the multiplicity of reference systems, the processes of participation and interpretation, and the spiral of feedbacks which reinforce the polarities of *ira* and *arka* in their complementarity, see Baumann 1993.

References

- Andritzky, Walter
 1989 *Schamanismus und rituelles Heilen im Alten Peru*. Berlin: Clemens Zierling. Vol. I: Die Menschen des Jaguar, 1–275; Vol. 2: Viracocha, Heiland der Anden, 281–526.
- Ansión, Juan
 1987 *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes.

Arnold, Denise

- 1986 *Kinship as Cosmology: Potatoes as Offspring among the Aymara of Highland Bolivia*. St. Andrews: University of St. Andrews, Centre for Latin American Linguistic Studies (Working Paper No. 21).

Bastien, Joseph W.

- 1978 *Mountain of the Condor. Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. New York, Los Angeles, San Francisco: West Publishing Co.

Baumann, Max Peter

- 1979a "Der Charango – zur Problemskizze eines akkulturierten Musikinstruments." *Musik und Bildung* 11:603–12.
- 1979b *Música Andina de Bolivia*. Grabaciones y Comentario: Max Peter Baumann. 1 LP stereo, Lauro y Cia. LPLI/S-062 (1979).
- 1981a "Julajulas – ein bolivianisches Panflötenspiel und seine Musiker". In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VII*. Erich Stockmann, ed. Stockholm: Musikhistoriska Museet (Musik-historiska Museets Skrifter 9), 158–163.
- 1981b "Music, Dance, and Song of the Chipayas." *Latin American Music Review* 2(2):171–222.
- 1982a "Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands." *The World of Music* 25(2):80–98.
- 1982b *Musik im Andenhochland. Bolivien / Music in the Andean Highlands*. Bolivia. (2 LPs: Commentary in English and German). Berlin: Musikethnologische Abteilung, Museum für Völkerkunde, Preußischer Kulturbesitz (Museum Collection MC 14).
- 1983 *Sojta Chunka Qheshwa Takis Bolivia Llajtamanta/Sesenta Canciones del Quechua Boliviano*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales.
- 1985a "Saiteninstrumente in Lateinamerika." In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VIII*. Erich Stockmann, ed. Stockholm (Musikhistoriska Museets Skrifter 10), 157–76.
- 1985b "The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia)." *Yearbook for Traditional Music* 17:146–66.
- 1990 "Musik, Verstehen und Struktur. Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andiner Musik". *Beiträge zur Musikwissenschaft* 32(4):274–83.
- 1993 "Listening as Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry." *The World of Music* 35(1):7–33.
- 1994a "'Auf die Stimmen indigener Völker hören...'. Zur traditionellen Musik als Politik der interkulturellen Begegnung." In *Pachamama. Internationaler Kongress zur Situation indigener Völker in Lateinamerika, vom 14.–16.12.1993*. Deutscher Entwicklungsdienst (DED and Lateinamerika-Forum Berlin e.V., eds. Berlin: DED, 44–51.
- 1994b "Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens." In: *Kosmos der Anden, Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. Max Peter Baumann, ed.. München: Diederichs, 274–316.
- [forthc] "The Musics of Indian Societies in the Bolivian Andes." In *Universe of Music: A History*. Barry Brook and Malena Kuss, eds. Vol. XII "Latin America". Washington: Smithsonian Institute.

Baumann, Max Peter (ed.)

- 1994 *Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. München: Diederichs.

Bellenger, Xavier

- 1981 *Bolivia: Panpipes*. Recordings by Louis Girault (1950–73). Ed. by The International Institute for Comparative Music Studies. Commentary by X. Bellenger. 1 LP stereo, EMI-Italiana 3C/064-18528 (1981) (Musical Atlas: UNESCO Collection); Re-ed. as CD (1988).

Berg, Hans van den

- 1990 *La tierra no da así nomas. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. La Paz: HISBOL-UCB/ISSET (Yachay. Temas monográficos no. 5, Universidad Católica Boliviana, Cochabamba).

Cereceda, Verónica

- 1978 *Mundo quechua*. Cochabamba: Editorial Serrano.

Díaz Gainza, José

- 1977 *Historia Musical de Bolivia*. 2nd. ed. La Paz: Ediciones Puerta del Sol.

Duviols, Pierre

- 1974 *Duality in the Andes*. Paper presented at the "Andean Symposium II, American Anthropological Association," Mexico City, November 20.

- 1977 *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas. Serie de Historia General, No. 9).
- Earls, John & Irene Silverblatt
 1978 "La realidad física y social en la cosmología andina." In *Actes du XLIIe. Congrès International des Américanistes*. Congrès du Centenaire. Paris, 2-9 Septembre, publié avec le concours de la Fondation Singer-Polignac, vol. IV. Paris, 299-325.
- Firestone, Homer I.
 1988 *Pachamama en la cultura andina*. La Paz, Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Garcilaso de la Vega, Inca
 1976 *Comentarios reales de los Incas* [1609]. Aurelio Miró Quesada, ed. 2 vols. Venezuela, s.l. (Italgráfica). (Biblioteca Ayacucho 5-6).
- Gonzales Bravo, Antonio
 1948 "Música y danza indígenas." In *La Paz en Su IV Centenario, 1548-1948*. La Paz: Edición del Comité pro IV Centenario de la Fundación de La Paz, tomo III:403-23.
- Gow, Rosalind & Bernabé Condori
 1982 *Kay pacha. Tradición oral andina*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas."
- d'Harcourt, Marguerite & Raoul d'Harcourt
 1959 *La musique des Aymaras sur les hauts plateaux boliviens d'après les enregistrements sonores de Louis Girault*. Paris: Société des Américanistes, Musée de l'Homme.
- d'Harcourt, Raoul & Marguerite d'Harcourt
 1925 *La musique des Incas et ses survivances*. 2. vols. Paris: Paul Geuthner.
- Harrison, Regina
 1989 *Signs, Songs, and Memory in the Andes. Translating Quechua Language and Culture*. 1st. ed. Austin: University of Texas Press.
- Izko, Javier
 1985 "Magia espacial y religión telúrica en el Norte de Potosí, Bolivia." *Yachay. Revista de Cultura, Filosofía y Telogía* (Cochabamba: Universidad Católica Boliviana) 2:3, 67-107.
- Keiler, Bernhard
 n.d. *Instruments and Music of Bolivia*. Recorded in Bolivia by Bernhard Keiler. Commentary. 1 LP stereo, Ethnic Folkways Library FM 4012.
- Kessel, Juan van
 1982 *Danzas y estructuras sociales de los andes*. Cuzco: Centro "Bartolomé de las Casas".
- Kusch, Rodolfo
 1986 *América profunda*. 3ra.ed. Buenos Aires: Editorial Bonum.
- Kutscher, Gerdt
 1950 *Eine altindianische Hochkultur*. Berlin: Gebr. Mann.
- Lara, Jesús
 1980 *La literatura de los Quechuas. Ensayo y antología*. 3rd. corrected ed. La Paz: Librería y Editorial "Juventud".
- Lipner, Ronnie & Stu Lipner
 n.d. *Songs and Dances of Bolivia*. Compiled and edited by Ronnie and Stu Lipner. Commentary. 1 LP stereo, Ethnic Folkways Records FW 6871.
- Llanque Chana, Domingo
 1990 *La cultura Aymara. Desestructuración o afirmación de identidad*. Lima: Instituto de Estudios Aymaras, Tarea.
- Marzal, Manuel M.
 1988 *Estudios sobre religión campesina*. 2da. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, CONCYTEC.
- Miranda-Luizaga, Jorge
 1985 *Das Sonnentor. Vom Überleben der archaischen Andenkultur*. 1st edition. München: Dianus-Trikont.
- Müller, Thomas & Helga Müller
 1984 "Cosmovisión y celebraciones del mundo andino a través del ejemplo de la comunidad de Q'ero (Paucartambo)." *Allpanchis* (Cuzco), año XIV, vol. XX, no. 23:161-75.
- Ortiz, Alfonso
 1969 *The Tewa World. Space, Time, Being, and Becoming in a Pueblo Society*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Platt, Tristan

- 1976 *Especjos y más. Temas de la estructura simbólica andina*. La Paz: Cuadernos de Investigación CIPCA 10.

Ráez Retamozo, Manuel

- 1989 *Música tradicional del Valle Colca*. Lima: Archivo de Música Tradicional Andina, Pontifica Universidad Católica del Perú. (Record with commentary).

Randall, Robert

- 1982 "Qoyllur Rit'i, an Inca Fiesta of the Pleiades: Reflections on Time and Space in the Andean World." *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes. Boletín del Instituto Frances de Estudios Andinos* (Lima), tomo XI, no.1-2:37-81.

Rocha, José Antonio

- 1990 *Sociedad agraria y religión. Cambio social e identidad en los Valles de Cochabamba*. La Paz: Hisbol (Yachay. Temas monográficos no.6, Universidad Católica Boliviana, Cochabamba).

Rostworowski de Diez Canseco, María

- 1988 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. 3ra. ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Sichra, Inge (ed.)

- 1990 *Poesie quechua en Bolivie*. Geneva: Editions Patiño.

Stevenson, Robert

- 1968 *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Thola, E. Valeriano

- 1992 *Mara Wata. (Calendario)*. Editado por Centro de Promoción e Investigación de Teología Andina. La Paz: Producciones CIMA. (Deposito Legal 4-12-482-90).

Urton, Gary

- 1981 *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.

Valencia Chacon, Américo

- 1989 *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado musical preincáico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana. The Altiplano Bipolar Siku: Study and Projection of Peruvian Panpipe Orchestras*. Bi-lingual edition. Lima: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana.

Vargas, Teófilo

- 1928 *Aires nacionales de Bolivia*. Vol. I. Santiago de Chile: Casa Amarillo (foreword).

Vokral, Edita Vera

- 1991 *Qoñi-Chiri. La organización de la cocina y estructuras simbólicas en el Altiplano del Perú*. Quito: Ediciones Abya-Yala, COTESU.

TARA AND Q'UWA—WORLDS OF SOUND AND MEANING

Henry Stobart

1. Introduction: Categories of Sound

One of the most remarkable characteristics of rural music in the Bolivian Andes is the strong association of certain musical instruments, tone colours, genres and tunings with the agricultural cycle and festive calendar. Music should only be played in its appropriate context and, until recently, performance of musical instruments outside their specified season was likely to be punished by community authorities (Buechler 1980:358). In some cases musical sounds are considered to have a direct and concrete effect on climatic conditions, and specific instruments are played to attract, for example, the rain or frost (Stobart [forthc]).

Ethnomusicological studies in other parts of the world have noted correspondences between sound structure in music and social structure (e.g. Feld 1984). Similarly, I shall suggest that specific sounds used in musical performance, by certain peasant farmers in highland Bolivia, both appear to reflect and are perceived to manipulate social and cosmological structures.

In this paper I shall analyse the terms *tara* and *q'uwa* which are used to describe two reciprocal and opposing categories of sound or timbre. I originally encountered these words as the names for paired sizes of *pinkillu* duct flutes, so called due to the contrasting tone qualities associated with each instrument. The terms, or concepts, are also found in many other contexts. I shall suggest that through comparison of their varied semantic images it is possible to gain a deeper understanding of the significance of these categories of sound and their use in musical performance.

Although these concepts appear to apply to a variety of highland regions of the Southern Andes, the majority of my examples will be drawn from fieldwork in a Quechua-speaking community of *ayllu* Macha, Northern Potosí, Bolivia. The terms *tara* and *q'uwa* are also widely used by Aymara speakers from other parts of the region.

As a starting point and a common thread throughout this paper I shall discuss the *pinkillu* duct flute ensembles of Northern Potosí, which are made from wood and perhaps based on the recorder consorts introduced from Spain in the 16th and 17th centuries.

2. *Pinkillus*—the Flutes of the Rainy Season

Pinkillus, *flawtas*, *lawutas*, or *tarkas* are some of the more common generic terms for the consorts (or *tropas*) of duct flutes, played by peasant farmers throughout Northern Potosí and in a few other surrounding provinces. They are played exclusively during the rainy season, from shortly before the feast of Todos Santos in November until Carnival in February or March. Their sound is said to attract the rain and to discourage frost and hail, and sometimes in periods of drought they are played all night long until dawn.

As Olivia Harris has also remarked, *pinkillus* are especially associated with the dead, who, as a “collective” presence, are said to help the crops to grow through the rainy season (1982:58). The *sirinus* or sirens, also called *yawlus* or devils, who are associated with musical creation and enchantment, are also said to sound “just like *pinkillus*”. *Sirinus* live in certain waterfalls, springs, gullies or large rocks—places which represent the points of communication between the inner earth, or *ukhu pacha* and this world or *kay pacha* (see Martínez 1989:52; Sánchez 1988). At the end of Carnival, when *pinkillus* are dramatically hushed, the dead and devils are said to return back into the earth (*jallp’a ukhuman*). I was told that if *pinkillus* are heard after this time it would be the “ancestors playing” and anyone who continues to play is likely to grow horns, like a devil.

2.1 *The pinkillu tropa or Consort*

A *pinkillu* consort usually consists of four sizes (but may include up to six) which play together in parallel octaves (Figure 1). For the larger flutes in particular, the melody is divided between paired instruments pitched a fifth apart, using hocket technique (see Musical Example 1). For example, the largest size, the *machu tara*, can only play three different pitches and thus relies on its partner, the *q’iwa*, to supply the remaining notes. The smaller sizes are usually able to perform a wider range of notes, and the *q’iwita*, pitched an octave above the *q’iwa*, can play the complete scale. However even with these smaller sizes, players often choose to leave out certain notes of the melody.

It is only on the final note or *terminación* of the dance songs called *wayñus* that the instruments of the consort all play together on a long pause note, before a new cycle begins. For this note the *tara* instruments play with two fingers, making a buzzing sound that is rich in harmonics called “*tara*”, while the *q’iwa* instruments play with five fingers (or one hole open), which produces a thin sound with few harmonics referred to as “*q’iwa*”.



Mus. Ex. 1. Pinkillu wayñu. Hoquet technique between tara, qiwa and machu tara pinkillus. Recorded at the Fiesta of Candelaria in Pocoata (7.30 am, 3.2.91). Performers from Qullqa Pampa.

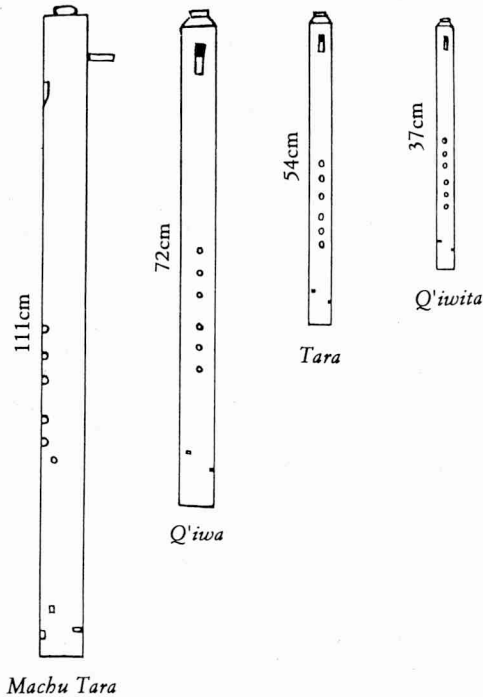


Fig. 1. Pinkillu consort

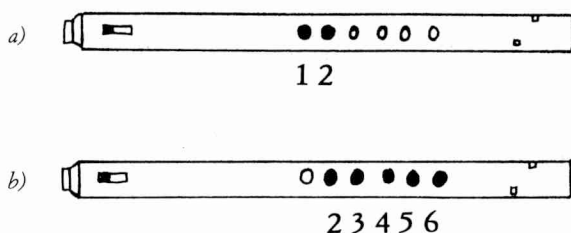


Fig. 2. a) Tara fingering and b) q'iwa fingering

In other words the terms *tara* and *q'iwa* refer to the way in which each instrument is played rather than to its form of construction or voicing. *Tara* and *q'iwa pinkillus* can only be distinguished from one another by their relative pitch within the context of the other instruments of the consort.

2.2 The Sounds *tara* and *q'iwa*

The sound *tara* was described to me as “*mezclado*” or mixed. More specifically *tara* was said to be “two sounds” or something that sounds with “two mouths”¹. This contrasts with *q'iwa*, which is described as a clear sound² and was specified to be single and without a double³.

A hoarse voice or hoarse-sounding animal cries and certain other sounds were described as *tara*. These included a llama in extreme distress or in heat, the bark of a dog or fox, the bray of a donkey, the croaking of a toad and the sound of running water. Similarly Bertonio gives the entry *Tarcaca cunca* as *voz ronca*, or hoarse voice (1984/1612 I:338).

In contrast, examples of *q'iwa* included bird song and the high pitched whining or bickering sounds of llamas. I was told that anything, when it weeps, is *q'iwa*—*tukuy imata waqashan*—in particular this refers to animals or young children who constantly weep, the English notion of “crybabies”. Although the verb *waqay*, to weep, is used generically to refer to the sound of any musical instrument, in the context of *q'iwa* it is closer to the English sense of the word and specifies weeping from disturbed emotions, such as pain or separation.

2.3 Aesthetics and Performance Practice

Pinkillus are blown extremely strongly and alongside the practice of wetting, the block is frequently adjusted in order to achieve a rich, dense sound and a *tartamuliata*⁴ or “stammering” quality. This vibrating sound is caused by strong difference beats which are an aesthetic ideal much sought after by

the players. *Tara* thus encompasses both notions of space, as breadth of sound, and time, as in the discontinuous stuttering quality of the *tarta-muliata*.

The preference for a “dense” tone quality that is rich in harmonics is found in *pinkillu* performance in other parts of the Andes. I discovered it particularly important to the south of Potosí where it is also called *tara*. Similarly, for the Aymaras of Conima, Southern Peru, Thomas Turino describes how certain players within an ensemble play slightly sharp or flat of the mean pitch series in order to produce a rich abundance of overtones and combination tones—which he refers to as “dense unison” (1989:12).

In the context of the *pinkillu* consort the *q'iwa* sound of an instrument was not specifically judged as a “bad sound”, it was just inferior to *tara*. However a poor *charango* that will not play in tune or any other instrument that will not tune with the others is referred to as *q'iwa*. This is most definitely a negative aesthetic but it does not necessarily mean that the instrument in question cannot sound good in another context. For example in the instrument-making village of Walata Grande (Prov. Omasuyos, Dept. La Paz), when discussing the possibility of playing my recorder together with a consort of *tarkas*, I was told that my recorder would either be “*igualado*”, in tune, or else “*q'iwa*”, out of tune with the other instruments.

<u>TARA</u>	<u>Q'IWA</u>
Double Sound	Single Sound
Dense/Mixed Sound	Clear/Pure Sound
Broad/Fat Sound	Thin Sound
Energized/Vibrant Sound	Weak Sound
Discontinuous	Continuous
Positive Aesthetic	Negative Aesthetic
(In Tune?)	Out of Tune
Hoarse Voice	Weeping

Table 1. Aural associations of *tara* and *q'iwa*

By looking beyond the specifically aural context, we are able to discover more about the semantic fields of these two words and their broader meanings.

3. *Tara* and *q'iwa* in Other Contexts

(a) Number

I came across *tara* in reference to things which have an aspect of being two or double in some way on many occasions. Typical examples were the broad central section or cradle of a sling (Figure 3), woven with a central slit to facilitate the placing of a stone missile (also see Zorn 1980:8), and the paired

ear flaps of a *ch'ullu* (knitted hat), but the most common was a double potato, which significantly was also often called a *tarka* (Figure 4). My host explained that *tara* was *parenintin*, which means “always paired”, and that even multiples of two, such as the numbers four and eight were also *tara*. Similar explanations were given to me in Aymara speaking areas, including Department La Paz.

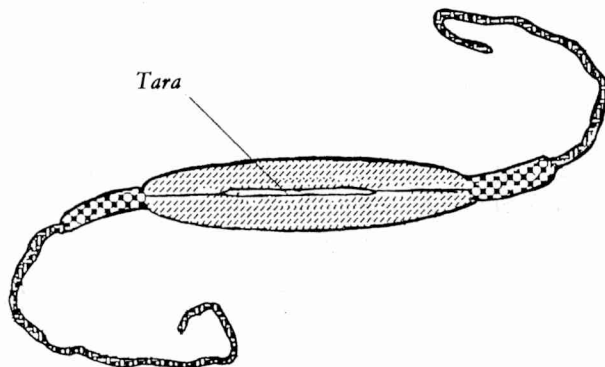


Fig. 3. A Sling (warak'a)

Q'iwa, on the other hand, was always said to be *ch'ulla*, meaning “single” or “alone”, a concept which refers to objects that belong in pairs but have become lost or separated from their partner—for example, a single eye or shoe³. Sometimes when explaining this term, people would relate it to the sadness of being alone or to death. Libations for the dead are drunk from a single cup but for all other ritual drinking in the Macha region paired cups are used. The dead are *ch'ulla*, I was told, because they die singly. But once they reach *alma llajta*, the world of the dead, they live as we do, in couples or families and are no longer *ch'ulla* or sad. Weeping, sadness and loneliness pervade this aspect of *q'iwa* reflecting the lonely and troubled journey between the world of the living and that of the ancestors.

I was assured that the dual notion of *tara* is not the same as *yanantin*, or the concept of a mirror image referred to by Tristan Platt (1986:228). The hocketing between the paired *tara* and *q'iwa* instruments was however classed as *yanantin*. But more relevant is the opposition *allqa* and *suwamari* mentioned by Veronica Cereceda (1990), in her fascinating analysis of the plastic language of colour. This has much in common with opposition *tara* and *q'iwa* and the dual, opposed and discontinuous colours of *allqa* as a positive value contrast with the single, continuous and negative associations of *suwamari*.

SOUND	COLOUR
<u>Tara</u>	<u>Allqa</u>
double	double
positive aesthetic	positive aesthetic
discontinuous	discontinuous
<u>Q'iwa</u>	<u>Suwamari</u>
single	single
negative aesthetic	negative aesthetic
continuous	continuous

Table 2.

Whilst the similarities between these oppositions from the aural and visual worlds are striking, it is important to note that in practice no connection is made between them. On every occasion that I attempted to associate the two, people were quick to point out that they belonged to different categories.

(b) Vibrancy and Production

Often when talking about the sound *tara*, the vibrant quality of the “r” would be emphasized by making an “arrrr” sound with rolled “r’s”. Similarly, Bertonio gives us the verbs *tarrrrattha* and *tarrthapatha*, with triple “r’s” to refer to the sound of an object being thrown or two rocks smashing together⁶. These verbs clearly refer to the onomatopoeic sound of objects vibrating on impact, and Hornberger as well (1983) gives the Quechua verb *tarantachay* “to tremble”, for example from fright. This echoes the vibrant, buzzing sound of *pinkillu tara*.

In contrast to the multiple vibrations of *tara* and its associations with multiplicity, the ejective “q’i-” in *q’iwa* brings about a shortening of the vowel sound. As Bruce Mannheim points out, the ejective concentrates the energy discharge into a reduced interval of time (1991:193). Mannheim goes on to establish a series of semantic categories or associative sets based of this form of sound imagery. For Quechua words with an ejective he notes that the semantic core of the set is smallness, narrowness or thinness (1991:195).

Appropriately in this linguistic context, perhaps the most common uses of the word *q’iwa* is to refer to a person, animal or object that is unproductive or gives very little. A castrated llama, a white potato plant without chlorophyll or a homosexual are all unable to reproduce and are termed *q’iwa*, as is a person who is mean or ungenerous. If you fail to offer food or to buy drinks or constantly press for bargains you are likely to be accused of being *q’iwa*. In short, *tara* is productive and *q’iwa* unproductive.

(c) Density

There are many references to *tara* as wide or *ancho*, but we also find that the word *tar*, without the final “a”, is used by both Lara and Lira in their Quechua dictionaries to refer to excessive tightness or density in the former, and extreme congestion, in a textile for example, in the latter⁷. Besides acting as a good description of the *tara* tone quality, this information suggests that the root of the verb is “tar” without the final “a” and that we should not limit ourselves to verb stems that include this final “a”. Furthermore, apocopation, by which the final vowel of a stem is dropped before the addition of a suffix, is a common feature of Aymara grammar.

(d) Energy

The Quechua dictionary glosses for the root *tar-* as congestion or tightness find echoes in the notion of stretching in Aymara. Bertonio translates *tartatha* as to stretch out a skin with ropes (II:338), which immediately suggests a drumskin, tensed and vibrant. In the same entry Bertonio includes its opposite: *Ecaptatha. Su contrario, Afloxarse* [loosen] (II:338). Significantly, the Spanish word *flojo* was one of the most common translations of *q'iwa*, meaning “loose, lax or slack”. The low energy of *q'iwa* thus contrasts with the vibrant and energized associations of *tara*.

(e) Balance/Tuning

Following this idea of tightness and stretching, Bertonio translates *tarakhtaatha* as to tie a load on firmly (II:338). Here, he clearly refers to the loading of animals, and most especially llamas. As I discovered on the annual journey to the valleys with llamas to collect maize, loading llamas is a job which demands both considerable skill and strength. The load must be perfectly balanced and tied very firmly. If the rope is not tight the bundle quickly loses balance and falls to one side; in resignation or annoyance a llama herder will refer to an overbalanced load as *q'iwassqa*. It is doubly *q'iwa*; both the ropes are loose and the load out of balance.

Significantly, Bertonio also uses the word *tartaatha* in reference to tuning the strings of a guitar: *Quitara tartaatha: tirar las cuerdas de la guitarra* (II:338). Here, as in loading a llama, he is not merely referring to the action of tightening the strings but also to that of bringing the instrument into tune. One of the musical terms used in the countryside to express tuning string instruments today is the Spanish verb *igualar* (*iwalara*). This word implies the action of bringing things into balance, as in retying the load on a llama's back. Similarly, as I mentioned earlier, an instrument that will not play in tune or constantly slips out of tune is referred to as *q'iwa*.

We now note a direct correlation between the use of energy or force as *tara* and the maintenance of balance or equilibrium. This is contrasted by *q'iwa*, which is characterized by low energy, imbalance and disequilibrium.

(f) Equilibrium

Tara often suggests the image of an object in the process of binary division where the two halves remain connected, as in the case of a double potato (Figure 4a). This is again reflected in the use of *tarka yurus* in the Macha region and several other parts of the Andes. These are paired earthenware ritual drinking vessels, where the two halves are connected by a tube enabling the liquid to pass freely between each side (Figure 4b). The connecting tube ensures that when drinking takes place from one of the two mouths equilibrium between the paired vessels is restored. I am grateful to William Sillar for introducing me to these vessels.

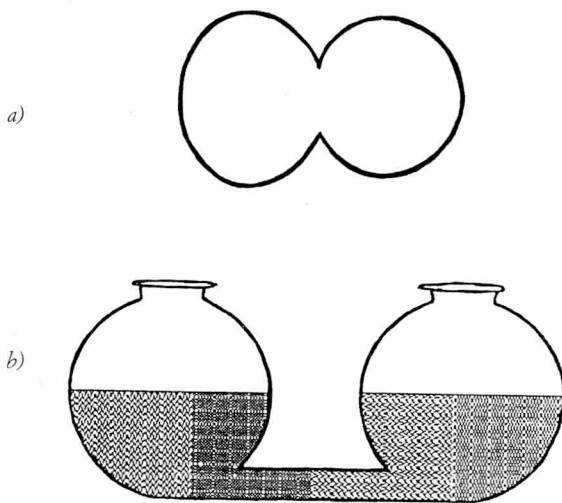


Fig. 4. a) "Tara papa" or "tarka papa" (double potato). Ayllu Macha, Northern Potosí, Bolivia.—b) "Tarka yuru". Ayllu Macha, Northern Potosí, Bolivia (pers. comm. William Sillar)

In contrast the word *q'iwa* is often used to describe uneven objects or shapes. My host referred to the uneven lengthed tuning pegs of a *charango* as *q'iwa* and Bertonio (1984/1612) gives *qbehua hanko* for a person who is lame with one leg shorter than the other or who limps due to illness⁸. Similarly a field of uneven shape, where one end is longer than the other, is termed

q'iwa. Such fields are unpopular as they present considerable difficulties when it comes to ploughing with oxen.

(g) Culture

Following its associations with duality and balance, it is tempting to assume that *tara* is perceived as purely a cultural value. This would imply that the relationship *tara/q'iwa* for sound is analogous to the opposition *allqa/suwamari* for colour that has been demonstrated by Veronica Cereceda (1990) as "cultural/non-cultural". However, although *tara* is unquestionably involved in the maintenance and construction of cultural equilibrium, its associations are sometimes also linked with the negation of cultural values. For example Bertonio (1984/1612) refers to *tarcaca tarma* as a person who is disobedient, hard or obstinate (II:338) and *tarcaca cunca*, a hoarse voice (II:338), implies a voice that is out of control. This is echoed by the modern derogatory term *t'ara*, which I was told, with this addition of an ejective, is used to refer to a coarse, harsh or ignorant person. Furthermore, this contrasts with *q'iwa*, which was commonly translated as "coward", "crybaby" or someone who does not want to fight.

(h) Sexuality and Gender Mediation

In the context of the *pinkillu* consort, the paired terms *tara* and *q'iwa* are said to be a couple, or *qhariwarmi* (man and woman). But when I asked which was male and which female the ambivalent responses quickly made me realize that the question was inappropriate⁹. It would appear that the gender opposition between *tara* and *q'iwa* does not concern male versus female, but rather the degree of gender or sexuality. In this context *tara* seems to refer to heightened sexuality: the dynamism, vibrancy and uncontrollability of the sexual urge, which may be masculine or feminine¹⁰.

Perception of sexuality is linked to the countless daily tasks, rituals and social practices that are differentiated according to gender, whereby men and women are perceived both as complementary and as polar opposites. This notion of male space contrasting to female space reminds us of the image of the *tarka yuru* above (Figure 4), where *tara* implies the balancing of paired elements. In practical terms society is viewed to be at its most productive and harmonious when men and women both accomplish their respective, but differentiated, roles equally and individually.

The balanced opposition and separation of the sexes, although culturally productive, as demonstrated by the many associations of *tara* above, is perhaps perceived to be uncreative in terms of sexual reproduction and regeneration. Accordingly, excess sexuality is perceived to be uncreative. As Denise Arnold writes that if a woman has too much wet, female substance as warm blood or contact with the female-gender earth, her womb will rot. But if a

man has excess male substance, his hollow, dry penis will blow empty breath and his semen will be said to be frozen (1988:126)¹¹. These images reflect the most radical position in the polar opposition between the sexes, where contact between them is impossible and gendered substances are unable to mix and generate new life.

Whilst in the towns *q'iwa* is commonly translated as *maricón* or homosexual, in the countryside it is used in a less specific way to refer to a variety of aspects of gender mediation. A man with a high-pitched voice is *q'iwa* as is a woman who speaks in a low-pitched voice or acts like a man. Similarly the term is used to refer to men when they dress up in women's clothes for certain rituals. But more specifically, on several occasions I have been told that *q'iwa* is *khuskan qhari*, *khuskan warmi* or "half-man, half-woman". As such, *q'iwa* represents the conjunction of male and female, where the opposing sexes mix together equally. Summary:

TARA

vibrant/energized
positive aesthetic
broad sound
(rich in harmonics)
hoarse sound
in tune (balanced)
discontinuous
stretched/taut
broad/productive
equilibrium/even
dual (joined/paired)
highly gendered
arrogant/harsh/obstinate

Q'IWA

loose/low energy
negative aesthetic
thin sound
(few harmonics)
weeping/crying
out of tune (out of balance)
continuous
slack/lax
mean/non-productive
disequilibrium/uneven
single (separate/without partner)
mediated gender
cowardly/non-aggressive

Table 3.

4. Conclusions

These various images of *tara* and *q'iwa* paint a complex semantic canvas, the full implications of which are well beyond the scope of this short paper. To sum up, I shall limit myself to a few points specifically relevant to music and cosmology.

The associations of *tara* would seem to represent the sometimes violent exertion necessary for the maintenance of equilibrium and harmonious human existence, through the definition and balancing of opposed and complimentary concepts, such as:

male/female
living/dead
upper world/lower world
sound/silence, etc.

In contrast *q'iwa* occupies a marginal or mediatory position between such opposed concepts, which, whilst permitting contact and the exchange of energies to occur between them, at the same time represents the creation of imbalance and disruption of binary order.

Thus, for example, the *q'iwa* sound is thin, lacking in energy and perceived as a negative aesthetic. It lies midway between silence and the dense, dynamic sound of *tara*. As weeping, the thin continuous sound of *q'iwa* is associated with the margins between life and death, such as the crying of young children and women's wailing for the dead. Both young children and the dying are, like *q'iwa*, weak and unproductive to society but are linked with regeneration. It is healthy, strong and sexually active adults, grown to their full stature, who, in the same way as *tara*, are most dynamic and potentially productive. But, like the obstinacy and uncontrollability associated with adolescents in our own society, this very strength, if mishandled, is potentially destructive.

silence	<i>q'iwa</i> sound	<i>tara</i> sound
silence	weeping	hoarse voice
dead	newborn/dying	strong/sexually active

I was told that the world of the dead, as the inversion of our own, is permanently green, and that the souls who live there constantly sing and dance the *wayñu* dance-songs of the rainy season, but they never perform the dry season genres¹². By extension we may perhaps assume that if contact between these worlds did not take place, the world of humans would be permanently dry. It is therefore essential that transference of substances occurs between the worlds of the living and dead in order to bring liquidity to the world of the living and generate new life.

Central in this process of exchange seem to be the lonely souls from recent deaths, on route to *alma llajta* (the world of the dead) and the *sirinus* who, like other *yawlus* (devils), live in the marginal regions between the inner earth and the world of humans. Significantly, I was told that all *sirinus* are *q'iwa* which, besides implying that they are half-man, half-woman, suggests a mediatory position as half-human, half- non-human. On many occasions I have been told that *sirinus* may appear as humans or transform into a variety of different creatures. In other parts of the Southern Andes *sirinus* or *sirenas* are especially associated with the image of a mermaid: half-woman, half-fish (Turino 1983, Giesbert 1980).

It is from the *sirinus* that the new tunes necessary to bring about regeneration each year are collected and whose enchanting music breaks down the barriers between men and women¹³ and between the worlds of the living and dead, drawing them creatively together. These marginal beings and the sound "*q'iwa*" seem to represent the fertile conjunction or engendering of male and female, living and dead, dry wind and still water, etc., bringing rain and new life to the world of the living. In order to acculturate and socialise this new life, and to stop or control the rain, the vibrant and duplicating en-

ergy of *tara* appears to be necessary, serving to control the flow of creative substance and restore equilibrium.

When the peasant farmers of Northern Potosí alternate the *tara* and *q'iwa* sounds of their *pinkillus*, many of them do so with the strong belief that their music has the ability to influence climatic conditions. Players did not specify that *q'iwa* attracts the rain or that *tara* controls or halts it¹⁴, but a distinction of this type is made between two types of duct flute played during the rainy season in several regions of Department La Paz. The thin, high-pitched sound of cane *pinkillus*, matching our description of *q'iwa*, is played specifically to call the rain. In contrast, the dense, buzzing sound of wooden duct flutes called *tarkas*¹⁵, is used to attract dry spells, when the rain becomes too heavy, and at Carnival to halt the rains in preparation for harvest.

Although the cane *pinkillus* and *tarkas* of Department La Paz are never played together in the same ensemble, as in the case of the *tara* and *q'iwa* sounds in the *pinkillu* consorts of Northern Potosí, it seems possible that these two contrasting categories of sounds are perceived to perform similar functions. In these examples, weak, thin and continuous sounds would appear to be associated with generating the flow of substances, instability and transformation, while strong, dense and vibrant sounds seem to be linked with controlling the flow of substances and the maintenance of binary equilibrium and stability.

Acknowledgments

I am grateful to the British Academy and St John's College Cambridge for funding a year of fieldwork in Bolivia and research in the U.K. towards this paper. Special thanks to Olivia Harris, Elayne Zorn, Ruth Davis and Ian Cross for their helpful comments on earlier drafts of this paper.

Notes

- 1 "Cuando se oye con dos vocas".
- 2 "Se oye bien clarito, eso se llama q'iwa".
- 3 "Un solo sonido: no tiene doble".
- 4 From the Spanish "tartmudear" - to stammer.
- 5 Cchulla: Lo que esta sin su compañero que avia de tener.
Cchulla nayra: Ojo sin compañero (Bertonio 1984/1612 II:96).
- 6 Tarrrrthatha: Hazer ruydo las cosas que arrojan.
Tarrrrthatha: Encontrarse dos piedras y hazer ruydo, y otras cosas semejantes (Bertonio 1984/1612 II:338).
- 7 Tar: adj. Tupidísimo, demasiado apreto (Lara 1978:235).
Tár: Expresión usada par indicar lo muy congestionado de un tejido (Lira 1982:282).
- 8 Qhehua hanko, Quelo, Cayu pillá: Coxo que tiene una pierna menor que otra, o coxea por enfermedad que tiene (Bertonio 1984/1612 II:286).
- 9 Certain friends considered *tara* female whilst others opted for male or avoided the issue.
- 10 The associations of *tara* with high energy, stretching and harshness would appear more strongly linked with common perceptions of male, rather than female sexuality. However, paired and firm breasts might possibly be seen as a manifestation of *tara* as female sexuality.

- 11 Similarly, a *pinkillu* which is too dry will not sound properly and literally blows empty breath. Players constantly wet their instruments with *chicha* or water during performance and commonly make allusions to the phallic shape and function of *pinkillus*.
- 12 The ambiguity between the association of the dead with silence on the one hand and *wayñu* dance songs on the other was not a problem for my hosts. To the living the world of the dead is silent but for the dead themselves it is full of music. It would be interesting to discover if the world of the living is also perceived to be silent for the dead.
- 13 Young men take their instruments to places called *sirinus* (or *sirenas*) late at night in order to imbue them with special musical powers that no woman can resist (see also Turino 1983, Mariño Ferro 1989).
- 14 I did not actually ask what now seems this obvious question.
- 15 Squared off wooden flutes played in many parts of the Southern Andes. It seems likely that the name for these instruments (*tarka*) is derived from the stem "tar" and concept of *tara*. Significantly, amongst the Chipayas *tarka* duct flutes of similar construction are referred to as *tar pinkayllu* (Baumann 1981).

References

- Arnold, Denise
 1988 *Matrilineal Practice in a Patrilineal Setting: Rituals and Metaphors of Kinship in an Andean ayllu*. Ph.D. dissertation. London: University College.
- Baumann, Max Peter
 1981 "Music, Dance and Song of the Chipayas (Bolivia)." *Latin American Music Review* 2(2) Fall/Winter:171-222.
- Bertonio, P. Ludovico
 1984 *Vocabulario De La Lengua Aymara* [1984/1612]. Cochabamba: CERES.
- Buechler, Hans C.
 1980 *The Masked Media*. The Hague: Mouton.
- Cereceda, Veronica
 1990 "A Partir de los colores de un pajarito...". *Boletín del museo Chileno de arte precolombino* 4:57-104.
- Feld, Steven
 1984 "Sound Structure as Social Structure." *Ethnomusicology* 28(3):383-409.
- Giesbert, Teresa
 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia.
- Harris, Olivia
 1978 "Complimentarity and Conflict: an Andean View of Women and Men." In *Sex and Age as Principles of Social Differentiation*. J. La Fontaine, ed. London: Academic Press, 21-40.
 1982 "The Dead and Devils among the Bolivian Laymi." In *Death and the Regeneration of Life*. M. Bloch and J. Parry, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 45-73 (1987 Edition).
- Hartman, M. J.; Vásquez, J. & J. D. Yapita
 1988 *Aymara: Compendio de estructura fonológica y gramatical*. La Paz: ILCA (Gramma Impresión).
- Hornberger, Esteban/Nancy H.
 1983 *Diccionario Trilingüe Quechua de Cusco*. La Paz: (2nd Edition) Qoya Raymi.
- Lara, Jesus
 1978 *Diccionario Castellano Quesbwa*. Cochabamba: Amigos del Libro.
- Lira, Jorge A.
 1982 *Diccionario Kkechuwa - Español*. Bogotá: Editora Guadalupe Ltda.
- Lucca D, Manuel de
 1987 *Diccionario Practico: Aymara-Castellano*. Cochabamba: Amigos del Libro.
- Mamani P., Mauricio
 1987 *Los Instrumentos Musicales en los Andes Bolivianos*. Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF.
- Mannheim, Bruce
 1991 *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.
- Mariño Ferro, Xose Ramon
 1989 *Muerte, religion y simbolos en una comunidad quechua*. Santiago de Compostella: Universidade de Santiago de Compostella.
- Martínez, Gabriel
 1989 *Espacio y Pensamiento*. I. (Andes meridionales). La Paz: HISBOL.

Platt, Tristan

- 1986 "Mirrors and Maize: the Concept of *yanantin* among the Macha of Bolivia." In *Anthropological History of Andean Politics*. J. Murra; N. Wachtel and J. Revel, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 228-59.

Sanchez, Wálter

- 1988 *El proceso de creación musical (Música autóctona del norte de Potosí)*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales/Centro de Documentación de música Boliviana. Boletín No. 7.

Stobart, Henry

- [forthc] "Bolivia: (musica indígena andina)." In *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid.

Turino, Thomas

- 1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love." *Latin American Music Review* 4 Spring/Summer:81-119.
- 1989 "The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru." *Ethnomusicology* 33(1) Winter:1-30.

Zorn, Elayne

- 1980 *A Lexicon of Slings and Sling Braids in Quechua*. Austin, Texas. Unpublished Manuscript.

ALGUNAS CONSIDERACIONES HIPOTÉTICAS SOBRE MÚSICA Y SISTEMA DE PENSAMIENTO. LA FLAUTA DE PAN EN LOS ANDES BOLIVIANOS

Wálter Sánchez Canedo

I. Introducción

Una característica importante de la música en los Andes Meridionales es el amplio desarrollo de las flautas de pan, conocidas genéricamente como *siku*, y, como la arqueomusicología muestra, tuvieron una presencia predominante en el período pre-Inca.¹ Durante el incario y el período temprano de la colonia, las “Crónicas” y “Vocabularios” registran igualmente su gran amplitud y dispersión geográfica.²

En la actualidad, los estudios etnomusicológicos muestran una gran diversidad de **flautas de pan**, cuyo calendario de utilización se ubica en el período seco y frío (*awti pacha*) que comprende ritualmente desde Carnaval a Todos Santos³ aunque hay que verlas en relación complementaria con los instrumentos musicales de oposición en la otra mitad del año [el período o “tiempo de lluvias” (*jallu pacha*)]: **las flautas de pico**—variedad de *pinquillu* y *tarqa*. La flautas de pan y las de pico son instrumentos musicales vinculados a la propiciación y al cese de las lluvias, respectivamente (Mamani Pocoata 1987). En efecto, los aymaras dividen el año en dos mitades en cuyo transcurso, el uso de instrumentos musicales está fuertemente reglamentado y su uso sancionado fuera de estos períodos (cf. Stobart 1987).

Las flautas de pan son instrumentos que aparecen en el “período seco” cuando han pasado las cosechas y las fiestas patronales son intensas, en conjuntos orquestales (*tropas*) compuestos por varios tamaños de instrumentos de la misma familia y, en la mayoría de los casos, acompañados por instrumentos de percusión como *wankaras*, *phutu wankaras*, *bombos* y *cajas*⁴. Su manejo es exclusivamente masculino. En algunas tropas comunales (por ej. los *jula jula* del norte de Potosí), se incorporan niños y adolescentes⁵. Otro elemento importante de su uso, es la jerarquización rigurosa en el manejo de estos instrumentos musicales:

- (1) paralelismo entre el tamaño e importancia del instrumento y el tocador (tema sobre el que volveremos más adelante) y
- (2) su correspondencia con algunos niveles de autoridad (política o ritual de las fiestas)⁶.

1.1 Música y sistema de pensamiento

En anteriores trabajos, Platt ha sugerido diversas líneas de investigación para la comprensión de las sociedades andinas. Un modelo fundamental es dado en un artículo (1976) donde analiza “la lógica binaria que constituye la matriz simbólica...y que, por lo tanto puede ser considerada como ‘generadora’ (en el sentido lingüístico) del sistema de representaciones que ordena la naturaleza y la sociedad andinas” (op. cit.). La dualidad central del pensamiento andino, oposición de género, hombre/mujer—considerada como fundamental—, será representada en el concepto del *yanantin*, “traducido estrictamente como ‘ayudante y ayudado unidos para formar una categoría única’” o sea, como simetría del cuerpo, en una relación de espejo (a la manera de la unión de las dos manos por las palmas). El efecto clave está en la relación de elementos que se consideran pares inseparables: ojos, manos, hombre/mujer...; la ruptura de esta unidad o la ausencia de uno de los elementos dará lugar a que el “par” quede *ch’ulla* (sin su compañero) produciéndose una situación de desequilibrio.

Tal simetría “ideal”, intrínseca en las sociedades andinas, constituye parte del sistema de ordenamiento del mundo y se extrapola a varios niveles de la realidad. Así, a partir de este sistema general, pueden desdoblarse varios pares de oposición más amplios o particularizados: arriba/abajo; derecha/izquierda; vencedor/vencido; valle/puna, etc.

Las sociedades dualistas andinas están compuestas de dos mitades. Como se sabe, tal división tiene un origen pre-Inca y ordenó las sociedades aymaras tanto en su dimensión social, geográfica y simbólica. En el período Inca, el dualismo *uma-urku* demarcaba no solo territorialmente el espacio; se extendía a la lengua y a la relación del dominio aymara sobre los diversos grupos étnicos: urus y pukinas en el espacio genésico circum-lacustre (Bouysse-Cassagne 1987:122–8). Ceremonias importantes como la del *sucullo*, realizada pasada la cosecha de la papa, muestran que las sociedades aymaras se valieron de la misma “gramática simbólica” para definir el rito de paso del “estado salvaje al de hombre socializado” de los niños, mediante un complejo rito de marcar el cuerpo (Bertonio [1612] 1984:323, II; Bouysse Cassagne 1987:236, para su análisis). Otra fiesta aymara dedicada a la cosecha de la papa, evidencia también cómo la dualidad ordenaba las relaciones jerárquicas entre las autoridades étnicas de las mitades *hanansaya* y *urinsaya* y de que manera la cohesión de las dos mitades operaba a nivel del rito (Bouysse-Cassagne 1987:267). La dualidad en los Andes tuvo un número de implicancias amplias y parece corresponder a un verdadero sistema de pensamiento bipolarizado. Tal sistema debería implicar, también, la presencia de una estética dual; mucho más en la música cuya importancia (no solo social sino también ritual) en las sociedades actuales a sido demostrada por la etnomusicología. El culto al Sereno (Sereno Mallku, Sereno T’alla)⁷ evidencia, nomás, este carácter sagrado y fundamental de la música en los Andes.

Sin embargo, ¿cómo se construye esta estética musical dual y de qué manera ha sido conceptualizada por los hombres andinos? y ¿qué tipo de categorías fue (es) utilizado para definir su carácter dual y sus correspondencias con categorías de la realidad? Creemos que la nomenclatura que define los instrumentos musicales así como la actuación musical (interpretación), son fundamentales para la comprensión de algunas categorías importantes en la música andina.

Veamos, hasta qué punto, tal ordenamiento dual se extrapola a la música. Inicialmente, una flauta de pan andina (*jula jula*, *ayarachi*, *chiriwanu*, *lakita*, etc.), se halla formada por dos instrumentos (mitades) complementarios—*ira/arka*—que, en su integridad, forman una unidad. Tal relación, se explicita en la actuación musical, en tanto, una melodía sólo puede ser construida con los sonidos alternados producidos por ambos instrumentos.

Si bien tal modelo ha sido desarrollado en la música, en el presente trabajo nos proponemos analizar esta relación dentro un marco más amplio y que definiría un sistema musical vinculado a estructuras de organización social y de pensamiento. La actuación musical y la técnica de ejecución [“hoquetus” (Baumann 1979), “dialogada” (Valencia Chacón 1989)] constituirá, entonces, la geografía “social” donde se enmarque todo este sistema simbólico y estético⁸.

Una característica organológica en los instrumentos musicales andinos y enfatizada por varios investigadores, se refiere a la marcada diferenciación sexual que se observa tanto en instrumentos aerófonos⁹ como en los instrumentos de cuerda (Lyebre 1990). Tal división por sexo, se hace explícita en los *sikeus* a partir de la dualidad binaria complementaria: *ira*-masculino/*arka*-femenino que a su vez es generadora de otros pares de oposición: arriba/abajo, delante/detrás, etc. Al parecer, la función organológica de género se extrapolaba—en períodos tempranos de la colonia (y sin duda en tiempos precoloniales)—también a su uso: membranófonos/uso femenino, aerófonos/uso masculino (c.f. las iconografías de Guaman Poma de Ayala [1585–1615] 1944). Hoy en día dicha extrapolación ha desaparecido. La *jochana* del norte de Potosí, puede considerarse perviviente de esta función ritual de las mujeres tocadoras de instrumentos de percusión¹⁰. Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto, una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de *ira* y *arka*, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual (Stobart 1991)¹¹.

1.2 La flauta de pan complementaria

Una zampoña complementaria¹² está formada por dos instrumentos separados pero complementarios tanto en tamaño como en el registro musical (vid. infra). Cada mitad (la más grande y la que tiene mayor número de tubos es generalmente conocida como *ira* o guía, y como *arka* la más pequeña)¹³ es

ejecutada por un tocador distinto. La escala, en tal sentido, solo puede ser construida con los sonidos alternados de cada mitad del *siku*; una pieza musical será, por tanto, una construcción perfectamente sincronizada entre los sonidos del *siku ira* y el *siku arka*¹⁴. Tal relación es evidente en zampoñas de una hilera como los *jula jula*, *julu julu* o *chiriwanu*. La complejidad de variedades de flautas de pan en los Andes, complejiza sin embargo el espectro en tanto pueden encontrarse zampoñas complementarias con dos filas [cerradas o abiertas en su parte basal] como las *laquitas*, o flautas de doble hilera que no tienen tal relación dual, aunque evidentemente su técnica de ejecución es alternada [*sikuri*, *sikura*, etc.].

El estado actual de investigación no permite contar con una muestra más o menos amplia y detallada de las distintas variedades de flautas de pan, mucho más si notamos la gran variabilidad [no sólo en cuanto a la nomenclatura, sino también en cuanto a los criterios técnicos de construcción] que se da de una zona a otra. Por otra parte, gran parte de las investigaciones han estado orientadas a la formulación de análisis macro, perdiéndose por tanto la finura del detalle. Si bien se cuenta con registros de la nomenclatura de los distintos tamaños de instrumentos integrantes de una tropa,¹⁵ por lo general los investigadores no se han detenido en sus aspectos más puntuales ni en las categorías con las cuales los músicos andinos designan los instrumentos.

En efecto, la nomenclatura técnica particular con la que los músicos andinos denominan las distintas partes de un instrumento, son, creemos, fundamentales para comprender el complejo tramado de la música como sistema. Proponemos que dicha denominación enmarca una particular percepción de la música y que engloba la forma de percibir y ordenar (estéticamente) el mundo.

En este trabajo sólo nos limitaremos a presentar tres casos en los que se discutirán las relaciones que se dan tanto entre las dos mitades de la zampoña complementaria como en la relación que existe entre la hilera principal y la hilera secundaria. Un análisis semántico y semiótico más exhaustivo, con mayores ejemplos etnográficos, deviene importante para el futuro.

En primera instancia, abordaremos la relación binaria [*ira/arka*] entre las dos mitades de una zampoña complementaria de una sola hilera [*jula jula*, *chiriwanu*], tratando de comprender el complejo tramado de significados que debió tener y que a la vez nos permita una mejor comprensión del sistema musical andino, así como conceptos fundamentales sobre el sonido, el pulso (tiempo), etc. Un segundo ejemplo, contrastado, nos permitirá visualizar la posible relación que se da entre la hilera principal y la hilera secundaria en zampoñas que no tienen explicitada una relación bipolarizada [*sikuri* de Tapacarí]. Finalmente, discutiremos las relaciones en las zampoñas bipolares [con *ira* y *arka*] y que a la vez, poseen doble hilera.

Para el tratamiento se han utilizado principalmente los Vocabularios aymaras de Bertonio (1984 [1612]) y, de Torres Rubio (1966 [1616]), el que aparecerá con la referencia (T.R.). Sin embargo, se recurrirá a una serie de Dic-

cionarios y Vocabularios quechuas como aymaras de apoyo (c.f. Referencias)¹⁶.

2. Ira / arka

En una importante discusión, André Langevín (1991) ha mostrado que la nomenclatura que designa a las mitades complementarias de las zampoñas, en muchas zonas, se ha “aymarizado” en los últimos veinte años. Eso por lo menos, es comprobable con relación a la región quechua de Charazani, donde hace unos 20 o 30 años (Girault (1973:50) la zampoña complementaria de mayor tamaño era denominada *kkatik*; “que sigue” y, la otra mitad; *pussak*, “que guía” (Langevín 1991:50). Según este mismo autor, la nomenclatura aymara *arka* e *ira*, actualmente esta distribuida en el conjunto del territorio aymara, al igual que en la provincia quechua de B. Saavedra y en algunas otras regiones quechuas que bordean el ámbito aymara (la Isla Taquile por ejemplo). Tales adopciones operan sin embargo de manera distinta. En algunas zonas, se ha incorporado el uso del termino quechua como puede verse entre los aymaras de Tarapacá: que utilizan *yra* y *khati*; en otras, se ha mantenido el uso del quechua para nombrar una mitad, mientras se ha incorporado el aymara para la complementaria (Paratía): *ira/kkatik* (idem).

Sea o no evidente, lo cierto es que la forma de ejecución andina está dada en términos de una complementariedad alternada que guarda una relación más compleja cuando se combina con los demás tamaños de instrumentos componentes de una tropa.

En efecto, esta división dual mínima se da, en el mismo sentido, en los diferentes tamaños de instrumentos que forman una tropa:

i. Julia jula (una hilera)		ii. Chiriwanu (una hilera)		iii. Siku (doble hilera)	iv. etc.
ira	arka	ira	arka	ira	arka
Machu	Machu	Taika	Taika	Sanka	Sanka
Mala	Mala	Male	Male	Machu	Machu
Liku	Liku	Requinto	Requinto	Chaupi	Chaupi
Tijli	Tijli			Liku	Liku
Ch'ili	Ch'li				

Tabla 1

Sin entrar en mayores detalles, señalaremos que, al nivel de tropa se observa, de igual forma, un énfasis evidente de diferenciación jerarquizada y sexual en los distintos tamaños de instrumentos: *Machu*: viejo; *Taika*: Madre verdadera; *Jatun K'ewa*: grande y afeminado [en quechua]; *Malta*: mediano, ni grande ni chico; *Mama*: “madre de todo animal, o la señora, o ama o la

hembra ya paridera”, etc. Quizás haya que ver en la estructura de la tropa una correspondencia con las estructuras de organización familiar. Los mitos o trozos de mitos (“cuentos”) del origen del *siku* y otros instrumentos musicales permitirán, en el futuro, situarnos en un contexto semántico mas global¹⁷ y visualizar estas posibles relaciones.

2.1 Ira.

Veamos inicialmente un recuento semántico de *ira*. Llama la atención la multiplicidad de significados¹⁸.

Irakhtatha, vel **irekhtatha**, que es mas vfado: Repartirfe el dinero, la comida, la prouisión de piedras, ladrillos, el ganado y todas las cofas que vno tenía en muchas manos.

Iracatatha: Dar a muchos la parte de le caue

Iracatatha: Dar de mano en mano a vno o a muchos

Iratha: Lleuar cofas pequeñas en la mano, como vn real, vna carta

Irajatha, vel **irjatha**; Dar effas cofas a alguno para llevarlas

Iranactatha: Eftar repartida la plata &c. en muchas partes

Iragratha: Dar a muchos

Encontramos una relación de repartir, de dar e implícitamente de **organizar**. Asociada tenemos la idea de repetición.

Iratha, Dezir vno la doctrina para que otros repitan como fe fuele

Irapipitha: Idem.

Sin embargo, Irapipitha no se refiere solamente a la relación “dialogada” en el ritual de la misa; se extrapolaba también a ciertas funciones musicales como el canto: Guiar en los cantares; Haylli irapipitha (Bertonio [1612] 1984:225,I). De hecho, el canto *haylli* era realizado en los momentos más importantes y explosivos de la comunidad. Constituía un cantar colectivo de guerra, de victoria, de caza de animales rituales como la vicuña o, cuando la comunidad se reunía para determinadas actividades económicas importantes.

Estos cantos estaban dirigidos por especialistas “guías”¹⁹.

Soco, Vel **Sufa**: Vno que saue mucho de cantares, y ayllis, y es guía de los otros, aunq Sufa, es guía en los cantares, quado baylan, o pifan la quinua, o hazen otras labores del campo.

En estos cantos colectivos podemos encontrar una organización similar al carácter “dialogado” de la misa: uno que dice (L. Bertonio) la doctrina para que los indios repitan, significando el carácter organizativo de la ceremonia en el cual, el sacerdote “guía” y los feligreses “repiten” o siguen (Iratha). Torres Rubio (1966 [1616]), nos muestra un significado muy similar: “responder rezando. iregastha”; resaltando además el carácter jerarquizado (y organizado) de esta relación.

Ambos opuestos (sacerdote-feligreses; soco/pueblo) resultan sin embargo imprescindibles en su unidad, mostrándonos una explícita igualación entre ambos lados:

Irckastha. responder al que enseña (T.R.)

Arcayastha. responder al que enseña, u otra persona mayor (T.R.)

Bertonio parece reforzar este significado entre uno que “enseña”/persona mayor y otro que “aprende”/persona menor, aunque resalta el carácter “circular” e igualado.

Irakhaatha, Responder lo mismo, vel **arcakhaatha**

Arc.khaatha: Hazer o dezir lo que otro dize o haze.

Sistema de igualación. *Arka* “dice o hace” lo que el Otro (*ira*) “responde lo mismo”.

Evidentemente se trata de relaciones entrecruzadas en las que, sin embargo, *ira* funciona como organizador; como distribuidor.

Ir.jatha vel **Sutaatha:** Diftribuir officios, Y nombrar para que hagan, o vayan, Condenar a alguna pena. Echar, derrama & c.

Aquí Bertonio hace una referencia cruzada importante; el servicio a la *mit'a*.

Sutaatha: Nombrar para que vaya a alguna parte. Photokhchiro haquenaca futaama: Nombra, o feñala los indios para que vayan a Potofsi. Mamani ahuita futaatha: Nombrar alguno para que lleue cartas a otra prouincia diferente a lexos tierras.

Pero, ¿quiénes son los que nombran o señalan los indios para el servicio de la *mit'a*? En tiempos pre-coloniales, esta “obligación” estaba orientada hacia dos sectores: la comunidad y el Estado (Murra 1975a [1958]) y se hallaba organizada por los señores étnicos o Kurakas. En todo caso, la autoridad de los Mallku estuvo en directa relación con su capacidad de redistribución económica “y su jerarquía superior fue confirmada en la medida que sus actos de “generosidad” aparecían como la contraparte equitativa de los “servicios” recibidos. **La jerarquía estuvo –paradójicamente– al servicio de la igualdad**” (Platt 1987:98).

Para tal efecto existían funcionarios encargados de su cumplimiento:

Irafiri: El que tiene offició de dezir a cada vno lo que ha de hazer.

Mandón: que tiene a cargo hazer que den recaudo al pueblo: **Irafiri**.

El concepto *ira* se relaciona con organizar, nombrar, señalar, guiar, distribuir, repartir, dar. Connota también un sentido de repetición, de responder “lo mismo” (*irakhaatha*). En ambos casos, la relación es binomial, por lo que supone un elemento complementario imprescindible.

Cabe aclarar que estas funciones están asociadas a otras categorías que organizan las sociedades andinas y a diversos niveles de jerarquización, en tanto fueron encargadas a especialistas vinculados a las esferas de poder.

La presencia de “guías” en los cantos colectivos (Soco y Susa), sugiere asimismo, la existencia de especialistas músicos en los diversos conjuntos instrumentales con que se acompañaban las principales fiestas. Tal presencia directora, en las tropas actuales, queda explicitada con el “puntero” de una tropa llamado también “guía” [norte de Potosí: *jula jula*], el cual maneja también el *siku ira* del instrumento de mayor tamaño²⁰. En Venta y Media (Oruro), la

vestimenta utilizada por los “principales” *ira* y *arka* tocadores del *suri siku* es también un emblema de diferenciación jerárquica dentro la tropa²¹. El *siku ira*, en Italaque (cerca al lago Titicaca), es también el que empieza y termina “en todas las melodías y **arka** el que le acompaña” (Calamani Churata 1991).

2.2 Arka

Ahora trataremos de comprender el concepto de la mitad complementaria de **ira: arka**.

Bertonio en su Vocabulario nos entrega varias acepciones:

Arcata, alifitha. 3que. Seguir

Arcatatha; seguir alque entra en alguna cafa, o lugar

Arcanacatha: Seguir do quiera que vaya

Arcahuatha: Seguir por poco tiepo, negocio breve

Arcarpaatha: Haquirpaatha. Salir acompañado al que fe pone en camino

Arcanitha: Venir con alguno

Arcaquipatha: Seguir al que va para efconderfe.

Resalta principalmente la idea de seguir, salir acompañando, “venir con alguno”. En todo caso, lo fundamental es que se da una relación con un Otro (alter).

Quizá actualmente perviva sólo una parte de la polivalencia de este término. Stobart (1987:83) traduce *arka* como “el seguidor”, de forma similar al Diccionario de Cotari y Mejia (1978): “**Arkaniña**: seguir, venir detrás de uno siguiéndole. Es decir el movimiento es en dirección hacia aquí.” Similar concepto se halla en Gonzales Bravo (1948) y Langevín (1991:29). En este último, con un extenso y depurado análisis, aunque, siguiendo a Bravo, asume el nombre de la mitad complementaria *ira* como variante de *irpa*: “expresión que significa ‘que guía’ proveniente del verbo [aymara] actual **irpaña** ‘llevar’, ‘guiar’ y del antiguo verbo **irpatha**” (idem.). Es probable que se haya enfaticado sólo en una acepción reducida debido probablemente al uso cotidiano y vulgar que se la da. Torres Rubio (1966 [1616]) nos da una significación similar aunque destaca también su carácter contestatario (cf., supra).

Importante, más aún, es la idea de un servicio institucionalizado.

Arca. La obra de ferver al tambo²²

Arcani. Mitayo del tambo.

Seruir al tambo, **Arcatha**. **Mittafitha**

Servicio afsi. **Arca**, **Mittha**.

Murra ha destacado el papel de la *mit'a* dentro el sistema político ideológico, económico, militar, agrícola y cultural en las sociedades andinas (Murra 1975a [1958], 1975b [1958]). En efecto, como estructura política y económica subyace incluso en sociedades anteriores a la del *tawantinsuyu*: “Cuando el Cuzco elaboró el sistema de *mit'a* estatal, tomó como modelo las **obligaciones recíprocas** comunales conocidas y comprendidas por todos” (Murra [1958] 1975a:27). Tal idea de obligación recíproca [comunal, estatal e incluso familiar (*ayni*)] subyace en esta relación de dos *sikus*: *arka* (mitayo

de tambo) *ira* (mandón), en una relación jerárquica. *Arka*, sin embargo, no es un servicio cualquiera; era servido en un tambo (*corpa uta*) cuya utilidad militar como catalizador ideológico de una “generosidad estatal institucionalizada” mediante la redistribución fue fundamental en las sociedades andinas (*ibid.*). De hecho, tal “generosidad institucionalizada” es también pre-Inca.

Una segunda consecuencia es que el servicio de la *mit'a* sólo era asignado a unidades domésticas y no a individuos (estar casado o haber consolidado una unidad familiar era el requisito) siendo el *kuraka* (a nivel del grupo étnico) o el encargado de la unidad doméstica (nivel familiar) quienes velaban por el cumplimiento de dicha cuota (Murra [1958] 1975a:32).

A estas alturas, podemos concluir en una primera idea de reciprocidades (*arcakhaatha/irakhaatha*) extrapoladas a la relación musical entre dos mitades de una flauta complementaria:

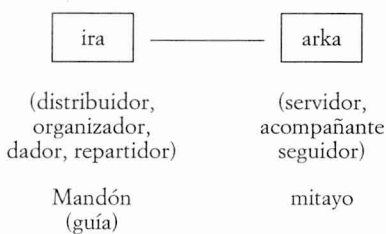


Tabla 2.

Esta relación de servicio institucionalizado (que sustenta las sociedades andinas y estatales del *tawantinsuyu*), actuó no como coacción represiva sino como ideología de reciprocidad y redistribución, ya que éste era además “definido como una ocasión gozosa (pues), la gente se encaminaba al trabajo (en tierras de los kurakas) cantando, vestida con sus mejores ropas” (Murra [1958] 1975b:33). Entre los aymaras Lupaca era también motivo de fiesta.

Aymatha: Baylar al modo antiguo, efpecialmente quando va a las chacaras de fus principales (Bertonio [1612] 1984:28, II).

Resalta el hecho que *arka* y *mit'a* sean sinónimos. *Mit'a* connota, a su vez la idea de una vuelta o un retorque (*cuti*, “retorcer lo torcido”):

Mita, Cuti, Huafa: Vna vez file precede Maya, Paya mitta Dos veces & c.

Cuti, vel **mitta:** vez, Maa, Paa quimfa cuti, Vna dos tres veces.

La idea de turno; “vez”, de hecho aclara una alternancia

Huafa, mitta, cuti, chuta, chuta, huachuta: Vez, o veces

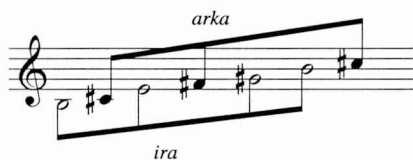
Chuta, vel **mitta, Huachutha, Cuti, Huafa:** Vez.

Mita, vel **channa:** lo que dura por una temporada nomas.

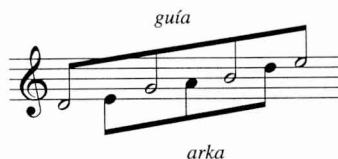
Vuelta, turno rotativo, cambio. El concepto de *kuti*, desarrolla la idea de alternancia **en el tiempo** y de movimiento entre opuestos: “aquí cada elemento se va alternando con su opuesto en un reiterado vaivén” (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:32), permitiendo superar la oposición. Lo temporal

y el carácter de turno alternado y que “dura una temporada nomás” subrayan una igualdad simétrica entre los dos lados y una contrariedad antagónica (Platt 1987:93). Platt (1987) ha subrayado cómo un leve desequilibrio entre los dos polos de una oposición simétrica es fundamental en las sociedades aymaras. Tal relación se funda sin embargo en “dos tipos de complementariedad”: el primero **balanceado**, “se funda en la noción de dos equivalencias emparentadas; el segundo, **polar**, surge de la mutua atracción y repulsión de dos contrarios irreductibles. El primero se basa en la semejanza, el segundo en la diferencia” (ob. cit.:93). Ambos ofrecen modelos contrastados entre dos contrincantes sociales, con miras a su futura unidad. ¿De qué manera esta noción de contrarios antagónicos y semejantes se conjuga en la música, y se constituirá como fundamental para establecer una unidad entre *ira* y *arka*; entre un mandón y el mitayo (*arkani*)? ¿En que perspectiva, la alteridad (el Otro, la mitad opuesta de un *siku* concebido como unidad, dentro una relación de igualdad y jerarquía), puede constituir también la base para la construcción musical; o la base de una identidad musical (ideológica)?

La estética de la música andina se construye dentro de tal alternancia (*arkakhaatha/irakhaatha*) musical que se da entre las dos mitades del *siku* (*arka/ira*), en la que un *siku* tiene una nota que tiene que ser “respondida” alternativamente en “otra temporada”, por la otra mitad del *siku* complementario.



Ej. Mus. 1. Chiriwanus (*par de likus*) (Baumann 1979:13)



Ej. Mus. 2. Julia jula (Stobart 1987:83)

El tiempo musical se hallaría vinculado, entonces, a la idea de “vez”, donde cada músico espera su turno—“temporada”—para retrucar, en un juego recíproco de alternancias en el que cada nota, de los tubos de *ira* y de *arka*, va construyendo una línea melódica, en un *kuti* constante.

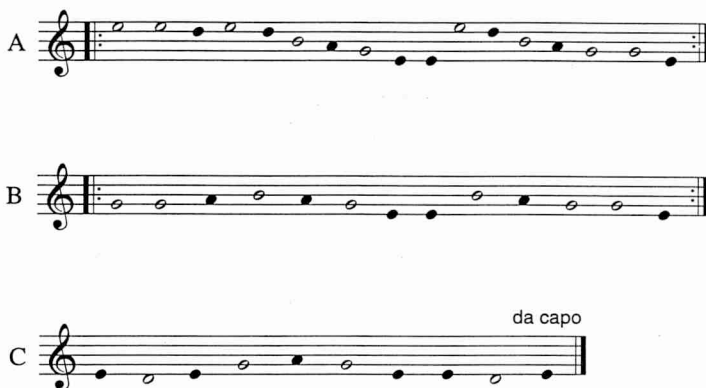
Cutipatha, aynitha: contradecir lo que otro dize

Cutipasitha, aynisitha: porfiar vno con otro. Debatir entre sí.

El concepto de *ayni*, “vaivén recíproco de trabajo o de bienes entre dos contrapartes” (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:32) puede aclararnos aún más, en tanto se trataría de una relación entre dos unidades domésticas, entre dos actores, en un constante “debatir”, “contradecir” y “porfiar uno con otro”, explicitada en la actuación y la construcción melódica.

○ = gufa ~ ± 117 M.M

● = arka



Ej. Mus. 3. “Chúkaru-baile” (Jula jula) (Baumann 1979:20)

Aquí podemos volver al concepto de *yanantin* en tanto, una melodía sólo puede ser construida (y alcanza su unidad) con la participación de dos “opponentes”. Ambos, “irasiri” y “arcani”, formarían el tramado de la música que es resuelta dentro de los límites del sistema de ordenamiento dual de oposiciones complementarias y simétricas.

En instrumentos como los *pinkillu* del norte de Potosí, que si bien pueden abarcar la escala pentatónica completa raramente lo hacen, pues “más frecuentemente comparten la melodía, hocket, entre la (**tarita**), **tara** y **much’a**” (Stobart 1987:88). Tal alternancia, no sólo tiene efectos simbólicos (a nivel del sistema de representaciones); también construiría una estética diferente “prácticamente necesaria debido tanto a la ‘tessitura’ limitada de los instrumentos y excesiva presión del soplo requerido para producir el tomo escogido. Este tono fuerte incluye ‘**tara**’ (Aymara = ancho o doble), sonido extra-armónico que es preferido a las armonías puras y tonos dulces de las flautas europeas” (ob. cit.:88).

Lo que se ha denominado como técnica “dialogada” (Valencia Chacón), hoquetus (Stobart 1987; Baumann 1979), ¿no hará referencia más bien a esta idea de “turno rotativo”, “vez”, explícito en los conceptos de *mitta*, *cchana*, *arka*? Una “alternancia” temporal entre los sonidos del *siku arka* y el *siku ira*, en un *kuti* (turno, vez) constante, entre las dos mitades de un mismo

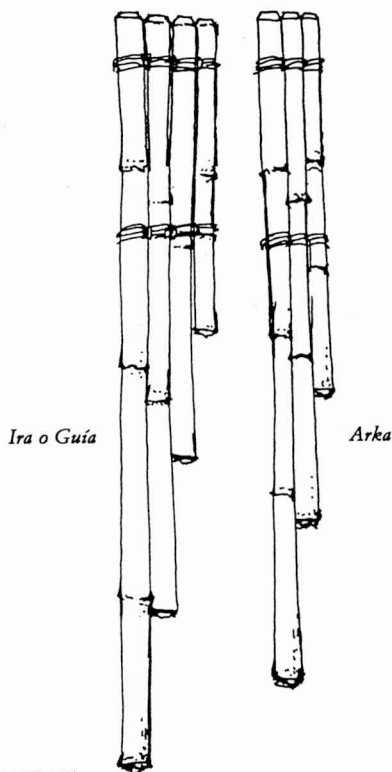


Fig. 1. Julia jula (Baumann 1979:38)

instrumento, reproduciendo la relación de *mit'a* en el tambo (*arka*), o sea entre un hatún runa y los organizadores (señores étnicos, Estado, etc.): *ira*.

Tal relación, que puede ser extrapolada a varios otros niveles de pares de oposición (vencedor/vencido, masculino/femenino, mandón/mitayo), queda, sin embargo, suprimida dentro una ideología de redistribución (a nivel de organizaciones amplias) y de reciprocidad (*ayni*) dentro la unidad dual del *siku*; *irakhaatha/arkakhaatha*: responder lo mismo que el *arka* y hacer o decir lo que el Otro (*ira*) dice o hace, en un constante vaivén homólogo; en una constante igualación y complementación.

Desde esta perspectiva, la música constituirá un sistema jerarquizado y organizado en el cual, los sonidos de *ira* funcionan como “soportes” en relación con los sonidos del *arka*. Los sonidos de *ira* fluirían entonces como sonidos “fuertes” y los de *arka* como “apoyo”²³. Tal jerarquización (ideológica) musical, se esfuma (disipa) no obstante en el conjunto melódico de la pieza musical.

Tales relaciones en los *siku* puede extrapolarse a varios niveles de oposición: la relación espacial *ira/arriba-arka/abajo*; a la “altura” del sonido: sonido agudo/femenino²⁴—sonido grave/masculino; hilera principal/hilera falsa²⁵.

Una “tropa”, entonces, ¿no significará también (en su unidad mínima) una relación donde se conjugan varias “unidades domésticas” [familias] para constituir una “tropa comunal” (a la manera de los *jula jula* del norte de Potosí) de un “cawildo”, que se junta con otras tropas durante el *tinku*, en una dimensión segmentaria (Platt 1987), hasta constituir un conjunto homólogo de tropas de *alaasaya* vs. *majasaya* enfrentadas en un *tinkú* musical²⁶?

De hecho, esta división dual—musical/geográfica—se explicita aún más en el canto de las imillas y en el ritmo de los *wayñus* de los *charangos*, durante las fiestas regionales en los pueblos coloniales del norte de Potosí, donde puede oírse, en una mitad del pueblo, el *wayñu* traído de la puna y, en la otra mitad, el *wayñu* traído del valle.

A nivel social, puede considerarse asimismo la oposición de género entre la música como función masculina y el tejido como actividad netamente femenina (Cereceda 1990; Stobart 1991) articulados ambos como “emblemáticos” para la identidad étnica y en donde música y tejido forman un cuerpo único. ¿No tendrá esta misma connotación, el hecho de que un *siku* sea también un tramado que es “tejido” en la horquilla horizontal (“*chumpi siku*”) que sostiene los tubos?. Izikowitz (s.f.) señala esta característica de tejido de los amarres en las zampoñas chipaya y aymara (ver estos amarres de los *siku* en ob. cit.). Entre los aymaras del altiplano orureño funciona explícitamente como un emblema de identidad étnica, en tanto, en estos amarres, se tejen las figuras así como se utilizan colores característicos del *ayllu* (Valeriano Thola 1991:29)²⁷. Estudios semióticos más detallados deberán enfatizar estas relaciones (no musicales) a nivel más particularizado.

3. Orqo / china

No pretendemos entrar en mayores discusiones sobre las funciones musicales de la segunda hilera²⁸. Nos remitiremos simplemente a la nomenclatura que designa la primera y la segunda hilera abierta del *sikuri* de Tapacarí.

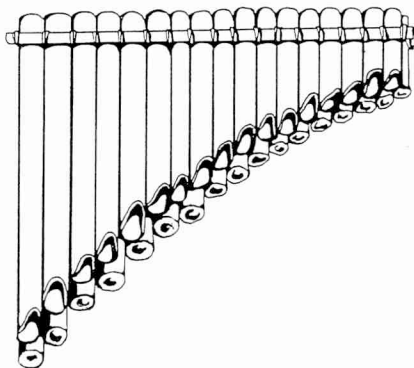


Fig. 2. Sikuri

Contrastando la relación de “obligaciones recíprocas” dentro de una ideología de reciprocidad, tomamos como modelo estos *sikuri* (Butrón 1991), que generalmente aparecen en tres tamaños (*sanja*, *chaupi* y *ch'illi*, sin *arka* ni *ira*²⁹). Estos aerófonos, al contrario que los *jula jula chirihuanu*, tienen doble hilera, cada hilera con 17 tubos; la segunda es sin embargo falsa, es decir, tiene la parte basal de los tubos abierta (v. también las *sikuras* del norte de Potosí).

La hilera principal, es denominada *orqo* y la falsa, que se encuentra detrás, *china*. Bertonio, en su Vocabulario, nos da la significación en el aymara del Siglo XVII: “**orco** Significa el fexo mafculino en todos los animales brutos y paxaros.” Por oposición, **Cchina** es el “Trafero de todos los animales”. *China*, en Torres Rubio es igualmente “el trasero”. Pero *china* es también “Moza de servicio” (T.R.:146) o “Criada de cafa” (L.B.)³⁰. Sin embargo, *china* tuvo implicancias más amplias. Este término era sinónimo de *supari*³¹: “sierva, criada o esclava” aunque, si bien denota igualmente una relación de servicio, también “antiguamente feruia (...) de concubina, o muger menos principal que aquella que era legítima muger”; en otras palabras, designaba la segunda mujer de algún Principal o Mallku. Su opuesto masculino, **Yana** “Criado, hombre que firue”, enfatiza el orden de la relación con la sociedad aymara. Bouysse-Cassagne (1987:365) ve, en este orden jerarquizado del *yana*, la imagen inversa que los aymaras tienen de sí mismos; la simetría opuesta que permite definir e incorporar a un grupo que no puede integrarse a los esquemas sociales. No por nada, los aymaras llamaban en son de burla a los yanacunas—muchos de ellos **Urus**—“**siña miraca**”: muertos vivientes. Su pertenencia los situaba en el mundo inferior, oscuro y secreto (ob. cit.:366–7). Tales desplazamientos simbólicos les permiten construir un orden social (y simbólico) que situa no sólo a los grupos (etnias, etc.), sino a los individuos de un modo jerárquico y establecido.

Actualmente, tales voces mantienen parte de su significado—tanto en quechua como en aymara—aunque posiblemente han perdido gran parte de su sentido.

orqo. animal macho (Cotari; Mejía 1978:254)

China supay. diablo (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:22)

China. Criada, sirvienta (De Lucca 1983:100)

Orqo, macho. Se opone a **china** (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:103)

Orqo, montaña (idem)

Encontramos nuevamente una marcada y explícita diferenciación sexual que se observa entre la hilera principal: *orqo* y la segunda fila de tubos: *china* (tanto en quechua como en aymara). *Orqo* hace referencia al “sexo masculino en todos los animales y aves” (no a los humanos) y su vinculación con el cerro podría enfatizar su potencial carácter fecundante. *China* es una criada de casa, una sirvienta, aunque también se enfatiza su carácter sexual (hembra).

Volviendo a nuestra temática principal, creemos importante enfatizar la supresión de las relaciones dialectales de simetría entre las dos filas de tubos de los *sikus*. Desde el punto de vista plástico quizá sea importante el hecho de que la segunda hilera sea abierta y la principal cerrada. Sea como fuere, dentro de esta percepción se suprime la relación de *mit'a*, de *cuti*, de “igualdad”, de reciprocidad, de complementariedad y alternancia entre ambas hileras (explicitada, tal vez, en el sentido de que la segunda hilera no se toca). El carácter de servicio subordinado (*yana*, *supari*), y su vinculación integrante de un opuesto inferior incluido, evidencian relaciones donde la simetría desaparece³².

Sikuri	(Tapacari)
orqo hilera principal	china hilera secundaria
sanja chaupi ch'illi	sanja chaupi ch'illi

Tabla 3.

masculino/arriba/orqo/delante del tocador. HILERA PRINCIPAL

OOOOOOOOOOOOOOOOOOO
OOOOOOOOOOOOOOOOOOO

femenino/abajo/china/detrás del tocador. HILERA SECUNDARIA

Fig. 3. orqo/china

En el caso de la relación entre *orqo* y *china* se trata, evidentemente, de una articulación totalmente distinta a la de *arka/ira* (mitayo/señor étnico) donde las “obligaciones recíprocas” son el elemento fundamental de articulación. En este segundo caso, no se trata de simetría entre dos polos, en tanto la hilera falsa aparece dentro de una relación de servidumbre (amplificador acústico?) con *orqo*. Tampoco el “servicio” es frente al grupo étnico, ni al Estado; *china* (moza de servicio) subraya mas bien su carácter de obligación doméstica dentro de una unidad familiar (o de algún principal o autoridad étnica, bajo su mando).

Dentro del campo netamente musical y estético, en la actualidad, la segunda hilera presupone varias funciones—excluidas las de ser ejecutadas—: “solidifican el instrumento (función de refuerzo), cambian su apariencia (función visual u ornamental), y modifican su sonoridad (función acústica)” (Langevín 1991:43). Habrá que ver, en el futuro, la conceptualización de los músicos andinos en relación tanto a los tubos secundarios abiertos como cerrados³³.

3. *Machu y palq'a*³⁴

Tomamos ahora un tercer ejemplo: el *siku* de la zona orureña del lago Poopó. Estas zampoñas son flautas de pan complementarias de doble hilera, es decir, se hallan compuestas por una mitad *ira*—de 8 tubos en la hilera principal y 8 en la falsa—y otra *arka*, con 7 tubos tanto en la primera hilera como en la segunda. Resulta pertinente llamar la atención sobre el hecho de que la nomenclatura utilizada por los campesinos de diversas zonas para nombrar tanto la primera como la segunda fila, no se encuentra generalizada como la relación *ira/arka* y, por tanto, tienen una gran variabilidad. En Quiabaya por ejemplo, la segunda fila abierta de la *phukuna* se llama *sanq'a* y todos los instrumentos pueden llevarla o no. “El **toyo**, a menudo, y la **sanqa**, a veces, llevan más bien una segunda fila cerrada. “Según P.T., que toca el **toyo**, esta fila cerrada atrás del toyo se llama **wajo**, y un toyo provisto de tal segunda fila **marimacho**”³⁵ (Langevín 1991:33).

Los campesinos de la región de Poopó (Oruro), denominan la hilera principal de los *siku* como *macho* y la segunda *palq'a*.

No insistiremos mayormente en la relación *ira/arka*, pues ya ha sido discutida. Puede observarse, no obstante, una evidente cuatripartición (*tawantin*) simbólica-sexual: *arka-ira/machu-palq'a*. En este caso, la relación binomial entre la hilera principal y la hilera secundaria, esta determinada por la fila principal masculina (*machu*)³⁶. No entraremos a discutir las proyecciones simbólicas que alcanza lo masculino en esta relación, sino que trataremos de en-

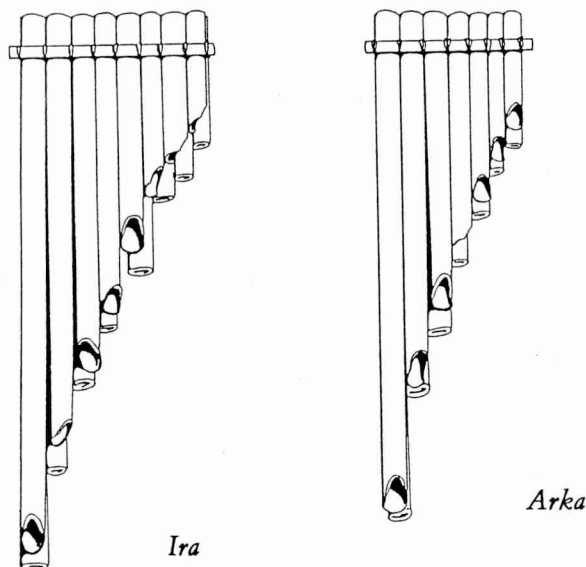


Fig. 4. Siku

tender, en la medida de lo posible, la voz *palq'a* (en aymara) que designa la segunda fila de tubos.

Tanto el quechua como el aymara nos dan significados parecidos: se refieren a la separación de algo que tenía unidad y/o se desprende (divide) de algo mayor. La relación de la segunda hilera es de dependencia dentro de una jerarquización metafórica. Sin embargo, es muy difícil captar el campo semántico de este término. En el aymara antiguo (Bertonio) tiene la acepción antes señalada:

Pallca; La encrucijada del camino, o la rama del arbol...Hauiri
pallca. Vn braco del rio. Ampara pallca. La divifion que haze cada dedo.

Tal significado se conserva en el aymara actual con otra escritura. "**Pallka. Encrucijada, punto donde se cruzan varios caminos...Horqueta, bifurcación**" (De Lucca 1983:331). El quechua nos muestra igualmente una significación similar. El padre Honorio Mossi (1860:200), traduce en efecto **Pallca** como: "**La horqueta, ó ramo, ó cosa partida, dividida como horqueta-pallccañan: división de dos caminos, bivio...etc.**" El cochabambino Jesús Lara, traduce también **Pallqa** como **ahorquillado** (Lara s.f.).

La segunda fila de tubos secundarios, siguiendo el sentido dado tanto en el quechua como en el aymara, constituirá una división, una "cosa partida" de la fila principal que llevaría implícita la relación simétrica. Connota su articulación de lo que se divide, aunque se trata de una división cohesionada, aunque de menor tamaño y dependiente. Sin embargo, ¿cuál es el sentido de concebir la segunda hilera como "cosa partida"; como división?

Cabe una segunda interpretación. Nos aventuramos a proponer un paralelismo con la segunda fila abierta *sanq'a*³⁷ de los *sikus* de la orquesta *khantu* para lo cual retomamos la puntualización hecha por Langevín (1991): "es interesante indicar que *sanq'a* designa a una "persona de labio leporino" y que no podría soplar en tal zampoña, y que botaría su soplo en la segunda hilera (*sanq'a*)". Bertonio (308:II) traduce también **Sanka** como "**De labios partidos**". Al margen de la imposibilidad técnica del soplo, creemos que resulta importante señalar este otro sentido del análisis: el de considerar también, en Quiabaya, la segunda hilera de tubos como "cosa partida", o más bien, algo que se refiere a una división. Entre los Macha, los **gemelos** o la referencia a los **labios partidos** sugiere una división entre las dos mitades del cuerpo (Platt 1976) y constituye, en efecto, un *yanantin*³⁸.

Dentro de esta relación, *palq'a*—y *sank'a*—definiría al *siku ira* y *arka* que a su vez está dividido en "otro" *yanantin*. Esta voz, más que vincular una relación con la primera hilera, explicitaría esta significación "de cosa partida" (doble hilera) del *siku ira* y *arka*. En su unidad, el *siku ira* y *arka*, estaría concebido como unidades a su vez "divididas" en dos mitades y donde el termino *machu* enfatiza además la característica doblemente masculina y prestigiosamente jerarquizada: *siku ira*/hilera principal-*machu* (en tanto, *machu* también se traduce como antepasados y es la hilera que musicalmente se toca).

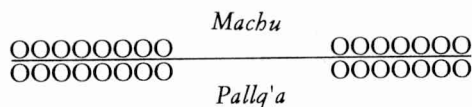
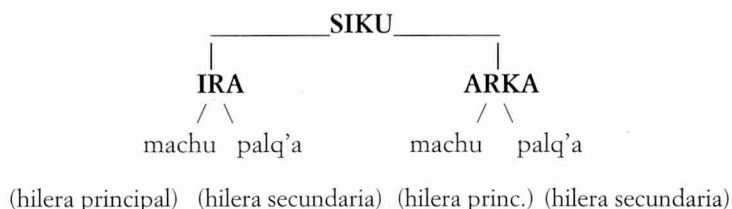


Fig. 5. Siku (machu/palq'a)

5. A manera de conclusiones

Se ha intentado un acercamiento hipotético a la música andina a partir de la nomenclatura utilizada por los campesinos en la designación formal de las distintas partes de los instrumentos. Aunque se han tomado tres ejemplos provenientes de diversas zonas, creemos que marcan, en su globalidad, una concepción similar—por lo menos—en la nominación organológica. La complejidad de un tratamiento más amplio, en el que deberían tomarse en cuenta las diversas relaciones entre la totalidad de instrumentos musicales integrantes de una tropa, deviene fundamental en el futuro. No obstante tal limitación, incluso para nuestro análisis se han tomado solamente en cuenta ejemplos teóricos; es decir, zampoñas complementarias abstraídas incluso de su entorno instrumental (la tropa).

No enfatizaremos nuevamente la sexualización de los instrumentos ni las relaciones binarias que se alcanzan a partir de la simetría complementaria. Queremos sin embargo llamar la atención sobre la formulación compleja que se alcanza en los conceptos de *mit'a*, *cuti*, *ayni*, etc., tan importantes en la forma de estructuración (real y simbólica) de las sociedades andinas hasta la actualidad. La idea de turno rotativo en períodos temporales (alternabilidad entre dos músicos), puede asimismo sugerirnos una percepción más compleja del tiempo musical, como una construcción cíclica (*cuti* constantes) entre dos polos jerarquizados. Si bien la terminología que designa las partes de un instrumento explicita, en la lengua, esta jerarquización asimétrica entre las

dos mitades de un *siku*—que podría tener su correspondencia en el hecho de que el tocador *ira* (casi) siempre empieza y/o termina una pieza musical además de llevar distintivos emblemáticos que denotan su jerarquía—; ésta se disuelve durante la ejecución. Teóricamente, la construcción de la línea melódica entre dos mitades de *siku* permite superar la oposición. Sin embargo, tal relación simple es muy difícil que se dé, en tanto la música es concebida como un acto colectivo en el que intervienen, a veces, varias decenas de músicos. Cabe entonces la pregunta: ¿cómo se concibe el sonido colectivo creado por los distintos tamaños jerarquizados de instrumentos de una tropa, donde se conjugan varias mitades perfectamente sincronizadas?. Stobart (1987) ha puntualizado como los campesinos del norte de Potosí prefieren el “sonido denso”—sonido colectivo creado por la tropa—a los “sonidos puros” de la música occidental. De hecho, los músicos campesinos andinos, no conciben el tocar solos e incluso tal hecho está mal visto por la comunidad (*ibid.*). En Quiabaya, el uso de un *siku ira* y *arka* por un mismo músico tiene funciones específicas vinculadas a la composición o para repetir una pieza que se tiene que ensayar. También se utiliza esta técnica (con un soplo débil) cuando alguien propone una nueva pieza o por parte del guía del grupo antes de iniciar alguna melodía. Resulta interesante notar que a esta manera de tocar se le llame *con ch'usillada* (del adjetivo quechua *ch'usu*), uno de cuyos significados es “vacío” o “con poco soplo” (Langevín 1991:39) y solo es practicada fuera del ámbito de lo social. La evidente oposición entre ambas técnicas (soplo fuerte y soplo débil), puede explicitar aún más el carácter de la música andina.

La preferencia de sonidos fuertes y una línea melódica “densa” construida por todos los instrumentos de la tropa, forma, al parecer, el tramado musical y estético de los campesinos andinos. La dualidad en la ejecución consistirá entonces el fundamento para esta estética de sonidos “densa”, en tanto cada músico impone su fortaleza para cada soplo alternado.

Un punto importante en la nomenclatura que define a los instrumentos andinos está dado por la explícita jerarquización entre los tamaños de instrumentos de una tropa por un lado y de las mitades componentes de un *siku*, por el otro. Aunque no se han discutido las relaciones que se dan entre los diversos tamaños, es evidente que esta jerarquización es paralela al tamaño formal del instrumento y al manejo categorizado de su uso. Tal característica alcanza inclusive, como se ha visto, cada una de las mitades de una flauta complementaria. Tal sistema, tendría algún sostén en el orden real. Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el *siku ira* es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y por lo tanto, se necesita mayor experiencia (Langevín 1991:29). Este mismo investigador cita que en Paratía, “las melodías son tocadas en la *ira*, puesto que el *khati* toca el acompañamiento” (*ibid.* citado de Flores Ochoa). De tal forma, el simbolismo lingüístico, alcanza su proyección en la realidad—en el futuro será importante contrastarlo con un análisis puramente musicológico—, pues, al parecer, *ira*

necesita de una mayor destreza en su manejo que el *arka*. El constante ascenso de los miembros músicos—permitido socialmente a partir de la experiencia—en el manejo de los instrumentos muestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa. En muchas zonas, desde la niñez, los campesinos irán adiestrándose en el manejo de diversos instrumentos y tamaños, tocando desde los instrumentos más pequeños de una tropa hasta alcanzar los niveles mas altos; es decir, ser el “puntero”, “guía” o maestro de una tropa³⁹.

Notas

- 1 Bolaños 1988; Bustillos 1990; Valencia Chacón 1989.
- 2 Poma de Ayala [1585–1615] 1944; Bertonio 1984 [1612]; Torres Rúbio 1966 [1616].
- 3 Mamani Pocoata 1987; Stobart 1987; Valeriano Thola 1991.
- 4 Algunas tropas como los *chirawanu*, *julu julu* y *jula julas*, no tienen acompañamiento de instrumentos de percusión.
- 5 Langevín (1987), ha estudiado el proceso de aprendizaje de los niños campesinos—de la zona de Quiabaya—y las necesidades sociales que hacen que éstos se incorporen más temprano o más tarde a las tropas de la comunidad.
- 6 Por ejemplo, el *pututu* solo puede ser tocado por el hilacata o el pasante de la fiesta. El *phululu* de igual forma, sólo es tocado por el “tolqa”, yerno del alférez, pasante de la fiesta.
- 7 Con relación al Sereno (Sirena, Sirinu) y su importancia en las sociedades andinas, se han escrito varios trabajos. Entre los mas importantes véase Turino 1983; Stobart 1990; Sánchez 1988; Martínez 1976; Grebe, s.f.
- 8 No entraremos en mayores puntualizaciones en otros campos como la danza. Sin embargo, queremos señalar que su complejidad se extrapola, incluso, a la organización. Calamani Churata (1991:29), con relación a los *sikuri* de Italaque, es ejemplificador: “Los que intervienen son 14 personas divididas en dos filas: derecha e izquierda. Las cuatro primeras son guías [por] que ellos dirigen al grupo, luego vienen las malas que son 6, y finalmente los chulis son 4. El que anuncia para empezar y para terminar es la guía de la derecha, en su ausencia la guía izquierda toma el mando directamente”.
- 9 En Quiabaya, la segunda fila del *toyo* de la orquesta *kantu*, se llama *marimachu*. Pero *marimacho* “tiene también otras acepciones: E.R, llama a la segunda fila cerrada de su *sanga*, *marimacho*; I.C., Charazani, llama *marimacho* al instrumento que se consigue juntando una flauta *arka* a una flauta *ira* para que una sola persona pueda tocar toda la melodía” (Langevín 1991:33).
- 10 La conquista ibérica, por el contrario, enfatizó la función femenina sólo en el canto.
- 11 Queremos llamar la atención sobre el hecho que sólo se utilizaran ciertos ejemplos, que no cubren ni mínimamente el amplio y complejo espectro de diferencias que se observan entre los *sikus* andinos.
- 12 Las zampoñas en los Andes tienen una gran variedad, en tanto pueden encontrarse flautas complementarias con una sola hilera de tubos, o pueden llevar una segunda hilera en el cual el músico no sopla directamente. Estos tubos secundarios pueden ser abiertos en ambos extremos [“segunda fila abierta”] o cerrados en su base [“segunda fila cerrada”]. En algunas zampoñas (por ejem. las *sikuras* del norte de Potosí), algunos tubos son tapados en ambos extremos.
- 13 Tal relación no es sin embargo automática. En los *sikuri* de Italaque, por ejemplo, aunque “Ira significa primero, o sea el que empieza, sicu ira tiene siete tubos, pero sólo trabajan seis tubos. Arca significa en Aymara el que sigue, consta de ocho tubos y a diferencia de ira trabajan los ocho tubos en la interpretación de melodías” (Calamani Churata 1991:30).
- 14 Aunque como veremos adelante, se complejiza mucho mas cuando se relaciona con otros tamaños de instrumentos.
- 15 Mamani Pocoata 1987; Calvo & Sánchez (ed.) 1990; Baumann 1979; Langevín 1991, etc.
- 16 Se han tomado también diccionarios quechuas, en tanto los ejemplos han sido tomados de zonas “aymaras” quechuizadas como el norte de Potosí, el altiplano orureño y Tapacari. Como característica importante, puede señalarse que en estas zonas el complejo musical es aymara. Sin embargo, la adopción de la lengua quechua, creemos, puede haber introducido variaciones o reconceptualizaciones en la nomenclatura.

- 17 Los mitos de origen de los instrumentos musicales pueden aclarar aspectos fundamentales en la comprensión de la música en los Andes. Sin entrar en mayores análisis, presentamos un mito de origen del *siku* de Itaque. Según se cuenta, “vivía un anciano con su nieto a quien cuidaba en su casa mientras sus padres iban a trabajar, cierto día el nieto empezó a llorar, entonces el anciano tuvo la idea de coger cañas de cebada y comenzó a tocar y el nieto se quedó escuchando sin llorar, finalmente el abuelo tenía la costumbre de hacer callar a su nieto tocando las cañas de cebada, con esta costumbre y práctica logró construir el instrumento musical llamado ‘siku’, luego ocurrió que el nieto ‘llorón’ perfeccionó el instrumento que actualmente conocemos, sin embargo con ayuda de otro anciano dejó de construirlo de las cañas de cebada y pasó a construirlo de las cañas de carreso, porque el anciano que le ayudó llegó a la comunidad como agregado —quien sabía que en su lugar de nacimiento utilizaban las cañas de carreso—, además aconsejaba acompañar con bombos y en la vestimenta utilizar las ropas del sector: el poncho, el lluchu y el sombrero. Gracias a estas tres personas se inicia el génesis de los *sicuris* de Itaque” (Calamani Churata 1991:29).
- 18 Aunque tal relación es ambigua, ya que en muchos casos, *arka* aparece como predominante (ver Langevin 1991; Mamani Pocoata 1987).
- 19 Según Girault (citado por Langevin 1991:31), *sanqa* “en aymara actual tiene el complejo significado de quien sabe cantos y guía a los demás”. Sin embargo, tal significado no se halla en los diccionarios modernos.
- 20 Entre los *sikus* de Itaque, “el que dirige el grupo es la **guía de derecha**, en su ausencia la **guía de izquierda**, para alcanzar la altura de la guía, es (necesario) tener la experiencia suficiente, además conocer la mayor cantidad de melodías, por eso llegan a ser guías recién de edad avanzada. Toda persona admitida en el grupo de *sicuris* tiene que empezar desde **chuli**; a medida que va progresando los guías los suben de categoría, es decir pasan de **chulis a malas**” (Calamani Churata 1991:31).
- 21 “Dentro la tropa (de **suri siku**) **lo más característico es el poncho** del principal Ira y Arka **por la jawq’aka que lleva como distintivo frente a los otros**. Ese qhawillu **se caracteriza por dos listados de colores muy bien matizados, esto simboliza su grado de categoría y autoridad** dentro la tropa como Ira y Arka” (Valeriano Thola 1991:30—caracteres gruesos nuestros).
- 22 Tal significado de *arka* como servicio institucionalizado según un turno rotativo establecido, se mantiene aún en algunas zonas de los Andes bolivianos (prov. Manco Capac, La Paz).
“ARCA. La obligación que los miembros de las comunidades originarias tienen para servir en el templo o Santuario de Copacabana.
ARCANI. El comunario que siguiendo un riguroso turno está cumpliendo con la obligación de servir en el templo o Santuario de Copacabana” (De Lucca 1983:37).
 La noción temporal de servicio—en este caso ritual—es, en efecto, un elemento importante que debe merecer la máxima atención. El comunario (*arcani*) que realiza un turno, ya sea en un almacén estatal o en un centro ritual, mediatiza una relación importante de reciprocidad con la sociedad mayor y de ésta, a su vez, con estas sociedades (redistribución).
- 23 Esta afirmación tendrá que ser contrastada empíricamente. Sin embargo, se puede afirmar que los sonidos producidos por los músicos campesinos son por lo general sonidos fuertes debido al impulso (soplo) alternado que le da cada músico.
- 24 Pueden observarse por ej. las características especiales del canto de las mujeres que lo hacen en tonos sumamente agudos (extrapolado también a los hombres). Tal estilo de canto es muy importante en tanto muchos instrumentos se asemejan en su sonido a esta cantilación (“Ke’wa tono”), por ej. los *pinkillu* del norte de Potosí (Jatún y Juchúy K’ewa) (cf. Stobart 1987).
- 25 A la organización de los tubos: los más pequeños, que dan los sonidos agudos a la izquierda (desde el punto de vista de quien toca)/notas graves a la derecha (tubos más gruesos y de mayor longitud), etc.
- 26 De hecho, las tropas de *jula jula*, van a ganar para el “tata” Cruz (3 de mayo), por lo que explícitamente, “compiten” con las otras tropas.
- 27 Nos parece importante enfatizar esta característica que hace referencia a la identidad, mucho más, dentro de esta articulación entre música y tejido. Si bien Izikowitz había percibido esta característica tejida de la horquilla, asumimos la importancia dada por un investigador aymara: “Estos instrumentos (**suri siku**) están ordenados de acuerdo al tamaño (de pequeño a grande), sujetos por una especie de listones del mismo material, con **un amarre característico formando figuras de la iconografía del ayllu a que pertenece, usando siempre el respectivo color familiar de dicho ayllu**” (Valeriano Thola 1991:29—caracteres gruesos nuestros).
- 28 Una extensa discusión, la más importante desarrollada hasta ahora con relación a la segunda hilera, puede encontrarse en Langevin (1991). Izikowitz (s.f.) también ha desarrollado importantes argumentos.
- 29 Aunque evidentemente esta relación de ejecución alternada se da. En todo caso, como se dijo anteriormente, la interpretación dual (entre dos músicos), amplía el campo semántico del concepto *ira/arka*. En-

- tre los *suri siku* de Venta y Media (17 tubos) la forma de interpretación se da entre *ira* y *arka* (Valeriano Thola 1991:28), lo mismo que con los tocadores de *sikura* (norte de Potosí) y *sikuris* de Tapacaré.
- 30 Mossi (1860:74) traduce *china* como “criada, moza de servicio- chinallama: hembra de animales”. Esta dualidad entre *orgo* y *china*, es recurrente en los Diccionarios y se refiere básicamente a una diferenciación entre macho y hembra: “**Orcco**. El macho de los animales...**orccotín chinantín: machos y hembras-orcco**: el cerro, etc.” (ob. cit.:195).
 - 31 “Criada, muger que firue. **Supari**, vel Ari, Siruiri, Yana marmi, vel **china**” (Bertonio:149,I).
 - 32 Tal como advierte Murra en su estudio sobre los *yana* (1975c [1964]), puede tratarse de otras “clases de reciprocidades”, más que de relaciones puramente serviles.
 - 33 De hecho, un importante punto de partida puede verse en Langevín (1991).
 - 34 Agradecemos al antropólogo Ramiro Gutiérrez por habernos proporcionado los datos para la elaboración de esta sección.
 - 35 Las flautas de pan de la orquesta *kbantu*, en Quiabaya, Prov. Bautista Saavedra (La Paz), están divididas en seis tamaños: *toyo*, *sanqa*, *wajo*, (*wajo* amarrado al *toyo*), *alto malta*, *wajo malta* y *suli* (Langevín 1991:22-3).
 - 36 Machu, en quechua se refiere a “Viejo, en personas, ó animales, ó plantas...machuccoyllur: el luzero de la mañana...machuauquicuna: los antepasados” (Mossi 1860:164).
 - 37 No entraremos en mayores detalles con relación a la fila cerrada *wajo*, ya que ésta a sido tratada con mucho detalle. Tampoco a las otras acepciones de la palabra *sanq'a* que también significa “gangoso” (cf. Langevín 1991).
 - 38 Platt (1976) puntualiza que los gemelos son el par perfecto “porque a pesar de ser ostensiblemente dos individuos, están relacionados el uno al otro como el lado derecho del cuerpo lo está con el izquierdo”. En efecto, si los gemelos son de sexo opuesto, deberían casarse sin que importe la prohibición del incesto.
 - 39 No se ha estudiado hasta la actualidad la relación que existe entre los diversos tamaños de instrumentos y el complejo social que se estructura alrededor. El complejo organizativo de una tropa de músicos, en efecto, puede mostrar su complejidad tanto en términos sociales como musicales.

Referencias

- Baumann, Max Peter
1979 *Música Andina de Bolivia*. Disco y Comentario. Portales, Cochabamba.
- Bertonio, Ludovico
1984 *Vocabulario de la Lengua Aymara* [1612]. Cochabamba: CERES-IFEA-MUSEF.
- Bolaños, Cesar
1988 *Las Antaras Nasca*. Perú: CONCYTEC.
1989 “La Música en el antiguo Perú”. En *La Música en el Perú*. Ed. por el Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clásica. Lima, 1-60.
- Bouysse Cassagne, Therese
1987 *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. La Paz: Hisbol.
- Bouysse-Cassagne, Therese & Olivia Harris
1987 “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 11-57.
- Bustillos, Freddy
1990 *Instrumentos musicales tiwanacotas*. La Paz: MUSEF.
- Butrón, Alberto
1991 “Instrumentos musicales de Tapacaré”. En *Guía de Instrumentos Etnicos y Populares de Bolivia*. Cochabamba. Manuscrito.
- Calamani Churata, Ramón
1991 “Génesis de los Sicuris de Italaque”. Ponencia. En *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF, 29-31.
- Calvo Luz M. & Wálter Sánchez (ed.)
1990 *Guía de instrumentos étnicos y populares de Bolivia*. Cendoc- Mb, inédito, Cochabamba. Manuscrito.
- Cereceda, Verónica
1990 “Identidad y tejido”. (Conferencia). La Paz: FLACSO.
- Cotari, Daniel; Mejía Jaime *et al.*
1978 *Diccionario castellano-aymara*. Cochabamba: Instituto de idiomas. Padres de Maryknoll.

- De Lucca D., Manuel
1983 *Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara*. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatura Aymara.
- González Bravo, Antonio
1948 "Música, instrumentos y danzas indígenas". En *Edición Pro Cuarto Centenario de la Fundación de La Paz*. T. III., 403-23.
- Grebe, María Esther
s.f. *Cosmovisión Aymara*. (Fotocopia.)
- Herrero, Joaquín & Sánchez de Lozada Federico
1974 *Diccionario Quechua-castellano, Castellano-quechua, para hispanoparlantes que estudian quechua*. Cochabamba: Instituto de idiomas. Padres de Mariknoll.
- Izikowitz, Karl Gustav
s.f. *Les instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*. (Fotocopia.)
- Langevín, André
1987 "Contribución a la etnografía de la música Kantu: El caso de la comunidad de Quiabaya. El aprendizaje musical". Ponencia a la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF.
1991 "Los instrumentos de la orquesta kantu". *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (La Paz) 3(3):11-48.
- Lara, Jesús
s.f. *Diccionario Quechua*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Lévi-Strauss, Claude
1979 *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI. 3ª edic.
- Lyebe, Philiphe
1990 *Las guitarrillas del departamento del Norte de Potosí (Bolivia): Morfología, utilización y simbolismo*. (Traducción). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Mamani P. Mauricio
1987 "Los instrumentos musicales en los Andes Bolivianos". Ponencia en la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)
- Martínez, Gabriel
1976 "El sistema de Uywiris en Isluga". En *Homenaje al R.P. Gustavo Le Paige*. Arica: Anales de la Universidad del Norte.
- Mossi, Honorio (Fray)
1860 *Diccionario Quechua Castellano*. S. f., s. 1. ed.
- Murra V. John
1975a "En torno a la estructura política de los Inka"[1958]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 23-43.
1975b "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos"[1958]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 145-70.
1975c "Nueva información sobre la población Yana"[1964]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 225-42.
- Platt, Tristan
1976 *Espejos y Maíz. Temas de la estructura simbólica andina*. La Paz: CIPCA.
1987 "Entre Ch'axwa y Muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL, 61-125.
- Poma de Ayala, Guamán
1944 *Primer Nueva Coronica de Buen Gobierno* [1585-1615]. Ed. Transcrita. Instituto Tihuanacu, La Paz.
- Sánchez, Wálter
1988 "El proceso de creación musical en el norte de Potosí". *Boletín* (Cochabamba: CENDOC-MB-PORTALES) 7:1-18.
- Stobart, Henry
1987 "Primeros datos de la música campesina del norte de Potosí". Ponencia a la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)
1990 *Mediation and Transformation Towards a Musical Cosmolgy, the Articulation of Music as an Exprossion of Dialectic and Creativity in the Andes*. Tesis. Universidad de Cambridge. (Inédita.)
1991 "Música indígena andina". En *Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música*. España: SGAE. Manuscrito.
- Torres Rubio, Diego de
1966 *Arte de la lengua aymara* [1616]. Actualización de Mario Franco Inojosa. Lima-Perú: LYRSA.

Turino, Thomas

- 1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love". *Revista de Música Latinoamericana*, 4(1):81-116.

Valencia Chacón, Américo

- 1989 "El Siku altioplánico: perspectivas de un importante legado musical precolombino". *Conservatorio* (Lima) 2.

Valeriano Thola, Emmo

- 1991 "Apuntes sobre la música de Venta y Media. El suri Siku". *Etnología* (La Paz) 15(19):25-40.

LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO Y LA MÚSICA EN EL MUNDO AYMARA¹

Félix Layme Pairumani

El estudio de la música andina es fascinante, es tan hermoso y misterioso como sus melodías. Cada vez que se estudia, especialmente para mí, se complica más. La música no es una especialidad aparte del conjunto de otros hechos culturales, sino que es integral.

Aquí no hacemos una descripción pormenorizada de los instrumentos musicales andinos sino que pretendemos aproximarnos al uso de los aerófonos en el calendario andino y su relación con los ritos. Por otro lado también hemos estudiado la concepción de la música entre el poder dual y la complementariedad de la mujer y el hombre.

Para comprender mejor comenzaremos por la ubicación, situación poblacional y sociocultural de los aymaras actuales; luego veremos las características culturales y la situación de la mujer y el hombre; luego una aproximación a la clasificación de los aerófonos andinos, en seguida los ritos y su relación con los fenómenos naturales. Y no haré conclusiones, sino que dejo esta tarea a los estimados lectores.

Situación actual de la nación aymara

Los aymaras se encuentran, actualmente, hacia el Sur de los Andes Centrales en América del Sur. Concretamente habitan entre los lagos Titicaca y Poopó y sus contornos en el altiplano de Bolivia y Perú a una altura media de 3.800–4.000 metros sobre el nivel del mar. Existen también poblaciones aymaras en tierras templadas y tropicales, éste último como consecuencia de las nuevas colonizaciones.

La población aymara en Bolivia, de acuerdo al censo de 1976, pasa de las 1.150.000 personas, aunque hay antropólogos que manifiestan serias dudas sobre esta población y estiman que el número de los aymaras es mucho mayor.

Dentro del Estado boliviano los aymaras ocupan el último lugar, entre otros, en el esquema social vigente. En un país donde una minoría gobernante, descendiente de los conquistadores, ha heredado de los españoles prejuicios odiosos de discriminación, la situación es igual a la época colonial sólo que ahora está muy sofisticada. Entonces para los aymaras y otros pueblos del Estado boliviano subsiste la postergación del acceso a las más elementales necesidades humanas.

La cultura aymara es un tipo de cultura distinta a la española; sin embargo, por ese mismo hecho, fue constante la opresión, represión y explotación colonial de casi cinco siglos. Se había limitado su desarrollo y se inició los mecanismos de desarticulación para hacerla desaparecer; a lo que resistió admirablemente y perdió, en ese intermedio, parte de sus conocimientos culturales.

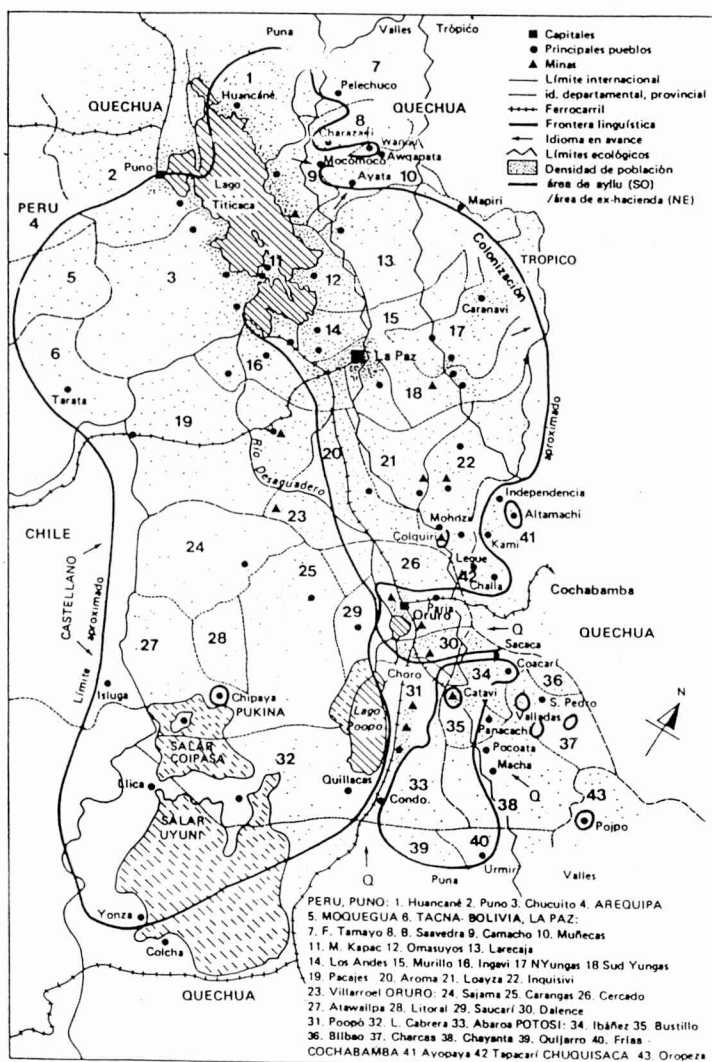


Fig. 1. El mundo Aymara actual (versión actualizada, 1984).

Aquí valdría la pena citar algunos mecanismos actuales de imposición vertical y paternalista: Sistema educativo formal ajeno al mundo andino; “castellanización a raja tabla”, no hay enseñanza del castellano (a hablar) sino que simplemente se enseña la lecto-escritura; todas las instituciones religiosas (sean católicas o protestantes) persiguieron y persiguen a las religiones andinas para reducirlas o extirparlas; los medios de comunicación social se prestan a la estrategia de eliminación de las lenguas y culturas andinas y pocos, salvo algunas excepciones personales, escapan de este sistema.

Todos estos mecanismos y la lógica opuesta por un lado y por otra los prejuicios discriminatorios oprimen y desprestigian los valores y culturas andinas logrando que los nativos aymaras, quechuas y otros sientan vergüenza de su origen, nieguen su cultura y finalmente pierdan su personalidad e identidad cultural; ésto significa desorientación religiosa, duda de lógica económica, criollización lingüística y finalmente el comienzo de la anulación de la creatividad en la población andina.

Esta situación impuesta por la sociedad opresora, que busca homogeneizar la población boliviana, ha producido en las últimas cuatro décadas la migración sin planificación desde el área rural a los barrios marginales de las ciudades, los migrantes llegan del campo a las ciudades negándose a sí mismos, en especial negando su lengua y cultura, porque les habían hecho creer en la “integración nacional”, en la “castellanización” y en la “civilización”; de que todos son iguales ante la Ley; llegaron en busca de prestigio, dinero, respeto y justicia; sin embargo la realidad era otra. La discriminación es igual que en cualquiera de las épocas coloniales, en las que habían sido reducidos a condiciones de peones de mano de obra muy barata, en una especie de subproletarios; pero esta vez, llenos de conflictos internos y de una amarga frustración.

Así, la población aymara y otras poblaciones andinas se van reduciendo; primero por la superposición cultural, segundo por la desvalorización de la producción agrícola de los aymaras y quechuas y otros pueblos. Esta última medida no da incentivo a la producción agrícola y ganadera del campesino, esto produce el éxodo rural a las ciudades en las que tampoco se les reconoce su cultura.

Ante la política de “asimilación e integración” institucionalizada desde la invasión española los aymaras han estado resistiendo. Actualmente, con sus líderes comunales e intelectuales aymaras, han empezado una especie de descolonización mental. Las muestras son: El sindicato es andinizado (en las comunidades y *ayllus* el secretario general es el *jilaqta* que toma el mando por turno); se manejan dos lógicas económicas, la de reciprocidad y del intercambio; en lo religioso, se bautiza pero se continúan practicando los ritos por reciprocidad con sus dioses; en lo cultural reconoce lo elemental de la cultura ajena y viven su propia cultura; en lo lingüístico han luchado por la oficialización de su lengua nativa y la educación bilingüe y han logrado esta última del gobierno; pero falta convencer a la población castellana. Además, todavía existe confusión en los propios indígenas.

La adaptación o asimilación a la sociedad criolla homogeneizante sin comprenderla es suicida para los andinos aymaras, quechuas y otros, así como también una defensa fanática del nacionalismo aymara-quechua de una manera estática.

Algunas características culturales aymaras

Debemos iniciar señalando que las culturas con una población considerable son la Aymara y la Quechua; aunque hay otros como la Chipaya y otros con muy pocos habitantes. Las características más sobresalientes de estas dos culturas son:

- (1) Los habitantes andinos son esencialmente protectores de su medio ambiente, no son depredadores de la naturaleza. No crean nada que afecte negativamente a la Madre Naturaleza, al contrario, toda sabiduría la obtienen de la minuciosa observación del medio ambiente.
- (2) Observaron la acción comunitaria de la Madre Naturaleza y aprendieron la reciprocidad y a vivir en comunidad con fuertes lazos de solidaridad entre ellos y la Tierra a la que consideran sagrada e inalienable.
- (3) La concepción económica andina, como ya es conocida, es de reciprocidad; y el *ayllu* es vigente en todas las comunidades andinas, aún en comunidades o barrios de las ciudades.
- (4) En lo lingüístico el aymara y el quechua no reconocen el género gramatical sino solamente el semántico; por lo que en éstas lenguas no existe la discriminación. Al contrario, existe un pronombre que no superpone sino que trata de igual a la mujer y al hombre: en el aymara *jiwasa*; que en el sentido etimológico de la palabra quiere decir “tú y yo”, es decir “tú mujer y yo hombre”, la pareja humana sin necesidad de estar distinguiendo EL para el hombre y ELLA para la mujer; pero desde el sentido figurado las palabras *jiwasa* en aymara también se usan para decir tú y yo entre varones y/o mujeres. Estas palabras no son plurales de primeras personas, como parece. Para eso tenemos *nanaka*, ya que *jiwasa* significa primera y segunda persona incluida y *nanaka* quiere decir primeras personas incluidas y segundas excluidas.
- (5) El hombre y la mujer en el pensamiento aymara y quechua son totalmente complementarios y tienen rangos iguales; por lo que el PAR es practicado en todos los círculos sociales, políticos, económicos y religiosos.
- (6) En la concepción del espacio geográfico las parcialidades representan a la mujer y al hombre; a la madre y al padre respectivamente. Los *ayllus* son siempre dos, salvo algunas excepciones debidas a necesidades comunales o por accidentes históricos.
- (7) La cosmovisión andina es la “exaltación de la vida”, “es profundamente sagrada”, “es holista”, “la tripartición del cosmos que deviene en cua-

tropartición”, “es de diálogo y la reciprocidad” y “agrocéntrica”, como dice Eduardo Grillo.

- (8) En lo político tomaremos sólo una característica: una autoridad del *ayllu* en la comunidad jamás asume el mando, para la administración, solo o sola, sino siempre entre dos: hombre y mujer o mujer y hombre. Me refiero a asunción del mando del *jilaqata* y la *mama t'alla*; es decir la autoridad masculina y la autoridad femenina.

Como se podrá ver, existe igualdad entre la mujer y el hombre o quizá incluso algo de supremacía de la mujer en el mundo andino. Sin embargo en la población aymara y también en la quechua y otras actuales existe un machismo marcado; las consecuencias de la invasión española de hace 500 años las está pagando muy caro la mujer indígena. Para nadie es desconocido que la mujer conserva más su cultura que el hombre; y la colonización hispánica ha afectado más rápidamente al hombre andino. Este aprendió el machismo del castellano en los 5 siglos de colonización. Por eso creemos que es necesario retomar urgentemente las lenguas y culturas andinas y otras para recuperar los aportes culturales necesarios para la humanidad del tercer milenio.

Y otros elementos culturales andinos en pro de la igualdad entre el hombre y la mujer serán vistos más propiamente en el calendario y la música andina.

Los instrumentos musicales

No voy a hacer una descripción pormenorizada de los aerófonos andinos sino que me inclinaré a hacer una clasificación de acuerdo a los datos que he recogido *in situ* sobre el uso de los estos instrumentos musicales.

Muchas veces vi que los comunarios de Jesús de Machaca, provincia Ingavi, departamento de La Paz, iban al pueblo a bailar una danza llamada *qinaqina* para la fiesta de Rosario los primeros días de octubre de cada año, y que después de la fiesta nadie usaba ya ese instrumento musical. Pasada la fiesta utilizaban otro aerófono que se llama *pinkillu*; esto me llamó la atención y así fui investigando hasta recoger una variedad de datos quizás, todavía, incompletos. En la bibliografía encontré esta perla, y dice:

Existen pincollos [*pinkullu* o *pinkillu*] de cinco agujeros como el pincollo de carnaval,... con él se celebra el carnaval, se hacen las khachuas [*qhachwa*] (danzas de amor) primaverales, en las noches de luna rodeando las sementeras floridas, por pampas y cerros,... (Thorrez, 20/02/77).

Había una vez una organización no gubernamental, cuyo nombre prefiero callar, que convocaba a las comunidades de una región del Altiplano a un festival folklórico de música y danza. Allí hacían soplar todos los instrumentos musicales sin discriminación alguna. Los campesinos, otro nombre puesto a los indígenas, lo hacían casi como obligados; los jóvenes no se daban cuenta, los adultos cumplían sin protestar, más los ancianos mascullaban su des-

contento quizás imaginando el fin de su tiempo y decían: “con razón ya no hay buena cosecha, la Pachamama se ha enojado”.

En otra oportunidad visitamos como invitados un acto de promoción de jóvenes llamados líderes comunales; iban a iniciar el acto cuando vieron llegar del pueblo a algunos campesinos con sus indumentarias e instrumentos musicales; habían regresado de la fiesta de Rosario y fueron interceptados rápidamente e invitados a tocar el *qinaqina* para adornar el acto de graduación que en ese momento se estaba realizando. Uno de los principales instrumentistas pedía licencia para usarlo a los otros campesinos presentes y dijo “lo hago con mucho temor esperando que se me comprenda por parte de los ancianos de la comunidad y que la Pachamama y los Achachilas no se ofendan, ya que hemos clausurado la fiesta, aunque estamos a un día todavía”, dijo. Aquí comprendemos, una vez más, que está prohibido usar dicho instrumento musical después de la fiesta de Rosario.

Aunque ya no se baila la *qhachwa*, una danza de la época lluviosa, actualmente existe otra que se llama *ch'uta* y hoy se baila con aerófonos metálicos importados y es propia del verano; se baila desde el 17 de enero y hasta la Pascua, lo más probable es que antes lo hicieran desde la primavera.

El instrumento conocido como *tarqa* es usado en primavera y verano lo mismo que la *salliva* también llamada *musiñu*. Sobre el primero, es decir sobre la *tarqa* pequeña, dice un destacado musicólogo: “Estas pequeñas se difunden por el sur de la república cambiando de nombre durante su dispersión por el de ‘anata’”, y luego cita:

La Tarka aparece usualmente en primavera y en estío —relata González Bravo— y se pueden formar conjuntos instrumentales, ritmando con el bombo y el tambor los bailes de Navidad, Año Nuevo, Reyes, Carnaval, etc. (Thorrez, 20/02/77).

Todo lo contrario pasa con *siku* o zampoña, esta familia de aerófonos se usa en otoño e invierno. Sobre estos aerófonos, el citado investigador, no nos dice sobre la época del uso del *siku*; pero sí otros datos sobre el *siku*, veamos:

...en el área boliviana con el nombre de siku y en la zona de la costa y sierra del Perú con el de Antara, sin que por eso dejen de ser, las famosas flautas de pan, sikus o zampoñas con que conocemos en nuestro territorio (Thorrez, 25/09/77).

La *chuqila* está desapareciendo y ésto quizás sea porque está extinguiéndose la vicuña. Los ancianos aymaras refieren que es una danza de la época seca, es decir de otoño e invierno. Sobre el tema, Thorrez afirma:

Los “choqelas” con danza de cintas, encontramos en la localidad de Colquencha (provincia Aroma), donde, según nuestros informantes, se danza para la época de la cosecha, significando la caza del zorro que después de ser sometido por sus perseguidores, es ahorcado en lo alto de un palo o mástil, de donde cuelgan varias cintas de colores que son trenzadas al son de la música de las quenás y wancaras; dicen igualmente que, según llegue a su término felizmente el trenzado, dependerá el éxito de la cosecha en esa oportunidad (Thorrez, 11/12/77).

Entre otros estudios tenemos el trabajo de Wálter Sánchez (1989b), quien nos amplía el tema con mucha más claridad, y que citamos en extenso a continuación:

Los aymaras dividen el año en dos mitades en cuyos períodos a nivel musical, quedan claramente diferenciados; los instrumentos musicales, el ritmo y su funcionalidad simbólica y ritual.

En anteriores trabajos (Harris; 1988), se ha sugerido que tal división temporal del año aymara constituye una visión del mundo particular así como una resolución filosófica y simbólica que excede los límites temporales, agrícolas o musicales y se ubicaría a un nivel de pensamiento y cosmovisión.

Tal como sugiere Harris (1988), es “significativo el hecho que las fiestas más autóctonas por ejemplo la Ramada p’ista [phista = fiesta] para la pachamama, se ubican dentro del período del pinquillo, mientras que casi todas las fiestas de santos cristianos se celebran fuera de esta época” (pp.3).

En tal sentido, el ciclo de la lluvia estaría vinculado a los elementos más tradicionales y autóctonos así como a los seres del panteón aymara (1), los cuales ayudan a los indígenas en este período crucial en el cual la actividad agrícola es intensa. Las comunidades se replugarán y los rituales de fertilidad, de rogativa, serán los más importantes por lo cual, tendrán características locales e incluso familiares (Sánchez 1989b:3).

Hasta aquí, de acuerdo a los usos de los aerófonos andinos, se puede ver con claridad la división del año en dos partes; otoño y invierno por un lado y primavera y verano por otro; aunque en el mundo andino las estaciones no son fijas. En el mejor de los casos se entiende el tiempo frío-seco y el tiempo cálido-húmedo. Esto coincide exactamente con la división de las estaciones de Anne Marie Hocquenghem. Para nosotros el tiempo frío-seco representa al hombre y el tiempo cálido-húmedo a la mujer. El primero es improductivo, significa violencia: el *qinaqina* y su chicote; y el segundo es productivo, es amor y belleza, en este tiempo no hay violencia, ninguna de sus danzas usa chicote o garrote alguno, se podrá colocar pero no se utiliza.

Para ver de una vez un panorama claro sobre esta división veamos el siguiente cuadro, aunque hay que anotar que el uso de algunos instrumentos no está del todo confirmado, y asimismo debemos aclarar que actualmente mucha gente usa indiscriminadamente estos aerófonos debido, precisamente, a la alienación cultural.

Instrumentos de la época seca	Instrumentos aún no clasificados	Instrumentos de la época húmeda
qina qina ch'unch'u chuqila mukululu	qarwani lakita waka waka murinu kullawa	pinkillu salla o musiu tarqa phuna quwana ch'uta

Tabla 1.

Los instrumentos no clasificados son quizá coloniales o postcoloniales, ya que han surgido con el contacto cultural y tienen una vasta explicación que prefiero dar en otra ocasión, o quizás ya lo haga algún otro estudioso.

Nicasio Quispe, un artesano instrumentista aymara, nos decía:

En este tiempo –se refería al tiempo cálido/húmedo– la Naturaleza es floreciente y la música debe ser alegre, porque la Naturaleza está en contacto con la música, porque las plantas necesitan de la música. La música –continúa Quispe– es como el riego para las plantas.

Y concluye: “En el tiempo de florecimiento y producción hay que tocar música alegre...” (RAYMI 7 1989:33).

No es casual que en un experimento japonés (en la región de Tohoku al norte del Japón [octubre, 1990] las plantas amen la música y crezcan aceleradamente y aumenten en su producción con la música clásica de la Suite Cascanueces de Tchaikovsky y las sonatas de Beethoven; es que es así y lo sabían hace miles de años los aymaras. Los andinos sabían también sobre la existencia de instrumentos musicales que dañaban las plantas y esos instrumentos son las familias de *qina* y *siku*; así como también conocían los instrumentos que favorecen a la agricultura. Tales instrumentos son las familias de *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla*.

Actualmente, en los medios rurales aymaras, existen creencias de que la *qina* y el *siku* llaman el frío, el viento, la nevada y el granizo. Al contrario, el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* atraen el calor y la lluvia. El primero está asociado con la violencia y el segundo con el sosiego y la paz; es decir el hombre y la mujer. Así piensan los aymaras y nosotros creemos que es así. De aquí se desprende que hay en el tiempo, es decir en el lapso de un año, una parcialidad del hombre y otra de la mujer. Así como existen dos parcialidades geográficas hay también dos parcialidades en el tiempo. Eso nos está mostrando que después de Rosario ya no se usa la *qina*, Rosario está a sólo 13 días del equinoccio de septiembre. Y, ¿cuándo se empieza a soplar la *qina*? En la Pascua. Y la Pascua está pocos días después del equinoccio de marzo. Ulterior a Rosario se sopla el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* hasta la Pascua. El límite entre lo femenino y masculino es de equinoccio a equinoccio, luego vienen los solsticios creando la “cuatropartición”.

Aquí podemos afirmar que también hay una fuerte relación con los tejidos y disfrases de plumas. “Los tejidos son el espíritu de la comunidad”, decía Claudio Torrez Cruz, un anciano de Coroma, (a los periodistas) refiriéndose a tejidos sagrados. Y agrega: “debido a su pérdida, algunos han muerto, otros han quedado ciegos, hay sequía y muchos animales han muerto”, (*Presencia*, 01/07/90). Por su parte Mario Ríos nos dice: “El vestido sagrado es otra prenda apreciable, pues está elaborada con el más fino plumaje de aves silvestres”, y continua:

Los ritos religiosos o las ceremonias oficiales tuvieron mucho que ver con el plumaje que llevaron sacerdotes o jefes de etnias ya extinguidas. El plumaje les daba –dice Ríos– un grado de superioridad, en unos casos, o la real autoridad para definir situaciones dentro de los pueblos primitivos (Ríos 1990).

A continuación quisiera decir algo sobre “hacer llover y granizar” u atraer algún otro fenómeno natural. Porque aquello de que los instrumentos musicales hacen llover o granizar es atrayente y para muchos, no aymaras, parece

una fantasía; pero para nosotros es o fue normal ver hacer llover. Para ilustrar mejor este desentendimiento relato aquí un caso curioso. Fue en Holanda, después de unos días del 46^o Congreso Internacional de Americanistas. Visitamos, entre otros, a Juan Antonio Suy Suy, descendiente de los mochicas y el suscrito, un organismo no gubernamental; allí en una charla el Dr. Suy Suy afirmó, delante de un holandés que “los mochicas hacemos llover”. Ante ello reaccionó incrédulo el holandés y ante la insistencia del Dr. Suy Suy lo creyó loco. Yo por mi parte tuve que pedirle al descendiente mochica que no insistiera más. Pues le dije que “nosotros los aymaras también hacemos llover, tú y yo sabemos eso; pero ellos jamás van a entender”. Aunque yo nunca hice llover sino que sólo había logrado hacer granizar.

Yo tengo grabaciones, es decir testimonios, sobre cómo hacen llover los aymaras. Aquí intervienen los *yatiris* y los conjuntos de sopladores de *pinkillus*. Existen varios manantiales de agua surgente, sólo el *yatiri* sabe dónde estan; pero el que sabe va a traer, para hacer llover, un conjunto—repito—de sopladores de *pinkillus*.

Como se verá hay una amplia relación entre la música y los fenómenos naturales, entre dos estaciones grandes, seca y húmeda, entre la complementariedad del hombre y la mujer, y entre otros que se me escapan o que todavía no menciono por no estar seguro de ellos.

Nota

- 1 Debido a la invitación del Prof. Dr. Max Peter Baumann decidí traer esta investigación puesto que para entonces—principios del año 1990—ya habíamos concluido, con el Dr. Xavier Albó, la redacción de la “Antología de literatura aymara”, y entonces surgió la idea de que yo sea invitado a Berlín.

Mi agradecimiento por la invitación puesto que los investigadores indígenas muy pocas veces asistimos a esta clase de eventos; creo que ya es tiempo de que los propios nativos digamos algo sobre la realidad que vivimos y lo que pensamos, aunque hay que reconocer que existen destacados investigadores que han estudiado muy bien los conocimientos andinos.

Por otra parte quiero también destacar a la institución que está llevando adelante, aquí en Europa o mejor en Alemania, el estudio científico de la música andina. Los que somos indígenas y no indígenas de América necesitamos estos estudios para recuperar las culturas andinas. Declaro que yo no soy un investigador profesional sino un estudioso de la realidad andina y lector de las investigaciones para proponer diálogos, sobre la materia, a los maestros y líderes de los *ayllus* andinos. Pues, actualmente, muchos nativos sufren una monstruosa alienación cultural y nosotros los líderes estamos para promover dignidad y orgullo por la cultura aymara y quechua; quizás por ello algunos investigadores académicos de Bolivia nos dicen “anarco-lingüistas”.

Y por último quiero aquí, públicamente, pedir a todos los investigadores sociales que manden traducir sus trabajos siquiera a la lengua castellana sino pueden mandar hacerlo al aymara o quechua, especialmente, de las lenguas europeas, para que los sujetos objeto del estudio conozcan las conclusiones científicas y pueden mejorar su situación recuperando sus conocimientos para vivir con dignidad en el tercer milenio.

Bibliografía

- Berg, Hans van den
1990 *La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. 2da. edición. La Paz: Hisbol-UCB/SET.
- Cáceres Velasquez, Artidoro
s.f. *La sexualidad en el Perú pre-colombino*. 1ra. edición. Lima, Perú: CONCYTEC.

- Claverias Huerse, Ricardo
 1990 *Cosmovisión y planificación en las comunidades andinas*. Lima, Perú: Dugrafis S.R.L.
- Earls, John; Grillo, Eduardo; Araujo, Hilda & Jan van Kessel
 1990 *Tecnología andina. Una introducción*. La Paz: Hisbol.
- Ellefsen, Bernardo
 1989 *Matrimonio y sexo en el incario*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Grillo, Eduardo & Grinaldo Rengifo
 1990 *Agricultura y cultura en los Andes*. La Paz: Hisbol.
- Harris, Olivia
 1988 "Etnomusicología en el Norte de Potosí". *Jayma* (La Paz) 26-27.
- Hocquenghem, Anne Marie
 1987 *Iconografía mochica*. Lima, Perú: Pontificado Univ. Católica del Perú.
- Huidobro Bellido, José
 1983 *Dioses y fiestas en la Isla del Sol*. La Paz. Edición mimeografiada.
- Sánchez, Wálter
 1989a "Apuntes sobre la música aimara en el período colonial". *Boletín* 10. Cochabamba, Bolivia: Centro Cultural Portales.
 1989b "El calendario musical e instrumental". *Boletín* 12. Cochabamba: Centro Cultural Portales.
 1989c "Música autóctona del Norte de Potosí". *Boletín* 11. Cochabamba: Centro Cultural Portales.
- RAYMI 7
 1989 *Calendario andino*. La Paz: Centro Cultural Jayma.
- Ríos G., Mario
 1990 "Plumas sagradas de Bolivia". *Presencia* (La Paz) 02/09/90.
- Romero Bedregal, Hugo
 1986 *Planeamiento andino*. 2da. edición. La Paz: Hisbol.
- Thorrez López, Marcelo
 1977a "Apuntes para una organografía musical boliviana". En: *El Diario*, 25/09/77 y 20/11/77. La Paz.
 1977b "Pervivencia de la danza de las 'cintas'". En: *El Diario*, 11/12/77. La Paz.
- Wachtel, Nathan
 1973 *Sociedad e ideología*. Lima, Perú: Ediciones IEP.

LA IDEA DEL BIEN LIMITADO EN EL PENSAMIENTO ANDINO

Ingrid Bettin

En el año 1965 George Foster planteó en su ensayo *"Peasant Society and the Image of Limited Good"* la idea del bien limitado, que encontró en sus investigaciones realizadas en varios pueblos de America Central, es decir que para los campesinos no solamente la tierra y la riqueza están limitadas en número y cantidad sino también el amor, el respeto, la salud y el honor.

Ya muchos años antes de que yo hubiera leído a George Foster, una psicoanalista peruana se refirió a la idea del bien limitado como si fuera la cosa más normal del mundo, cuando me mostró el acta de una paciente. La cito textualmente:

cuyo modelo inicial de relación en la vida estaba marcado por la idea del bien limitado. Cuando hay para uno no hay para otro. La leche de su madre alcanzaba para uno de los gemelos, el otro era sacrificado. Todo lo plantea en terminos alternativos: La misma hora la destina a la reunión para sus hijos y a la terapia. La única opción que le queda, es decidir por una o por otra (Marga Stahr, comunicación personal, 1983).

Mi hipótesis, que está por verificar, es que en el pensamiento de la gente que vive o proviene de los Andes, es decir dentro del pensamiento andino, existe la misma idea, que George Foster ha encontrado en America Central; es decir, que todos los bienes del mundo están limitados en determinada cantidad y número, no solamente el agua, la tierra, la fertilidad de la *chacra*, sino también cosas no materiales como amor, cariño, fuerza, saber, buena y mala suerte, salud y enfermedad y que éstos no se pierden nunca, que cambian el dueño no más, que transitan practicamente a la manera de una pelota de una persona a otra y cuando desaparecen, desaparecen solamente para nuestros ojos, pero quedan en este mundo.

Para verificar esta hipótesis traté de usar el método de preguntas directas, lo que naturalmente tuvo que fracasar. Ya que en la situación actual del Perú, de extrema escasez, donde todo falta a la gente del pueblo, en la cual los bienes de primera necesidad no alcanzan a nadie; en condiciones en las cuales además se desarrolla ya hace años una propaganda política que intenta hacer creer a la gente que la pobreza del país se debe a que el capitalismo extrae riquezas y los explota y sigue siempre explotándolos, en esta situación no se pueden conseguir otras respuestas sino éstas:

¡Claro que todos los bienes están limitados!

¡No tenemos nada, porque los imperialistas lo tienen todo!

¡Los americanos son muy ricos, porque nos roban y nos explotan!

Con el método de entrevista directa no pude entonces obtener respuestas a la pregunta sobre el pensamiento en relación o con respecto a las cosas no materiales. Seguramente se tiene que vivir o se ha tenido que vivir mucho tiempo con el pueblo andino para que uno se pueda responder a esta pregunta, lo que no pude y lo que no puedo hacer, por esto es que hoy se la planteo a ustedes.

El único artículo que se refiere al tema es el de George Foster.

Proyectaba revisar, si en la literatura etnográfica y etnohistórica había pruebas sobre la idea del bien limitado y hubiera querido también releer las obras de José María Arguedas con respecto a esta idea para poderles presentar hoy algo más concreto que por lo menos deje aparecer en mi hipótesis algo de verosimilitud, pero por problemas familiares no me ha sido posible realizar estos proyectos; por ello tengo que limitarme ahora a presentarles el motivo por el cual creo yo que existe la idea del bien limitado y quisiera incentivarles a ustedes o a sus estudiantes a continuar con las investigaciones.

Robert Randall, en su ensayo "Del tiempo y del río" habla sobre el ciclo de la historia y de la energía en la cosmología incaica y dice, (cito): "Que el universo andino dependía de la vasta recirculación de energía que exigía una relación recíproca, no solamente entre el Inka y sus súbitos sino también entre él y los dioses" (Randall 1987:71).

Y algunas líneas más abajo dice, (vuelvo a citar): "El concepto circulatorio se aplicaba a todos los niveles de la vida incaica" (*ibid.*:85).

Como todos ustedes saben, muchos científicos han encontrado que persiste hasta hoy en día el principio cíclico de todos los procesos del micro y del macrocosmos. Se habla de un ciclo vital y de un ciclo global, de los ciclos de la humanidad y de la circulación del agua. Todo se encuentra en proceso circulatorio, el pasado vive todavía y suele retornar, las humanidades pasadas se encuentran debajo de la tierra o descansan en cavernas donde esperan con ansiedad el tiempo de su retorno. La dominación de una cultura o época sobre otra no es nunca absoluta, pues su contraparte que pertenece al mismo tiempo al pasado y al futuro, vive en el mundo de adentro, en la *ukhu pacha*, de donde en momentos de contradicción en los que no existe orden o armonía entre naturaleza, sociedad y divinidad van a retornar a imponer su orden. Así se produce un *pachakuti*, el mundo cambia. Ningún estado, sea individual o colectivo, es permanente, cualquiera corre el peligro de ser anulado por su contraparte.

La muerte en este sentido es un cambio de estado también, los muertos desaparecen a la vista de las personas vivientes o de la gente de aquí, de la *kay pacha*, pero siguen viviendo otra vida debajo de la tierra que es como un abono fructífero para nuevas vidas. Esta visión es aplicable a todo ser viviente, hombre, animales y plantas cuyas fuerzas no se pierden.

Recuerdo que el antropólogo Juan Castañeda, de Cajamarca, me contaba que se entierra un cuerno de carnero debajo de un árbol de durazno y que se

entierran animales domésticos muertos en el jardín debajo de un árbol frutal, para que su fuerza se la dé a la tierra y ésta a su vez a los frutos del árbol. Con la muerte la energía no se pierde, queda en el mundo y toma nuevas formas de vida en hombres, animales o plantas.

La idea del bien limitado se repite en los mitos sobre Wamani en los que se habla sobre el convencimiento de que el ganado es regalo del Wamani a los hombres de acuerdo a su comportamiento. Estas crías son vistas por la gente como productos preexistentes bajo el dominio de un Wamani, es decir que, la procreación no se produce, según los mitos de copulación, sino que es producto de la relación entre el hombre, la naturaleza y la divinidad.

Así también los camélidos en los mitos provienen de las lagunas y regresan después de la muerte hacia ellas, igual que los hombres surgen de sus *pacarinas* y tienen que regresar hacia ellas.

Parece que en el pensamiento de los campesinos la vida y la muerte es como un continuo emerger y sumergirse entre la *ukhu pacha* y la *kay pacha*.

En este contexto quiero citar a Gow y Condori, que escriben sobre la Pachamama, (cito): “La *Pachamama* unifica el tiempo y el espacio. El pasado, el presente y el futuro han nacido de ella y vuelven a ella.” Y líneas abajo dicen: “El hombre de hoy también, así como todas sus pertenencias—tierra, casa y animales—ha nacido de ella, ha sido amamantado por ella, por ella ha crecido y a ella volverá al morir!” (Gow & Condori 1976:5).

Entonces, parece que la vida existe en el mundo en una cantidad determinada, que no disminuye ni aumenta y que a veces puede ser vista y otras no.

Ana de la Torre, una antropóloga de Cajamarca me contó que varias veces ha podido observar y comprobar que, por ejemplo, un campesino sentía envidia por un vecino, cuya cosecha fue buena y pensaba que esa persona había conquistado la suerte de algún modo. Ana me decía, que la tendencia es que el campesino envidioso o bien se resigna o bien va a tratar de atraer la suerte del otro hacia su lado, también con la ayuda de ritos mágico-religiosos.

Estos actos nos muestran que la suerte también se ve como un bien limitado, que se puede perder o adquirir como materia escasa y que no se trata como algo que es alcanzable con el propio esfuerzo, como por ejemplo copiando las técnicas del vecino afortunado.

Con respecto al pensamiento sobre las enfermedades, llama la atención de que éstas pueden transferirse a otras vidas, al huevo, al cuy o al vecino y que para enviarlas lo más lejos posible de sí mismo hay que empaquetarlas y ponerlas en cruces de los caminos o echarlas al agua corriente.

En este contexto me quiero referir a Bruno Schlegelberger cuando cita la respuesta de un anciano a la pregunta acerca de dónde provenía su enfermedad y que este respondía, que no sabía, si venía de lejos o no, y que le parecía posible que podría haber viajado con el viento (Schlegelberger 1994:110–29).

Para mí, la manera cómo la gente entiende las enfermedades expresa el convencimiento de que ellas existen en el mundo como materia que se transmite de un hombre o ser viviente al otro y que a pesar de que uno puede tra-

tar de protegerse o de alejarlas, éstas permanecen en este mundo en una misma determinada cantidad.

Desde mi punto de vista, todos estos ejemplos muestran que en el pensamiento andino existe la idea de que nadie ni nada nace o surge sin ser preexistente ya en este mundo, pero que tampoco nada y nadie se pierde por completo y para siempre, aunque desaparezca de nuestros ojos. Cada cultura, cada vida, cada materia, cada fuerza y cada cualidad está sometida al ciclo perpetuo de emerger y de sumergirse, de aparecer y de desaparecer.

Además a mí me parece que la existencia de los principios de la reciprocidad y de la redistribución comprueban esta teoría mía. Si fuera así, que la riqueza, la tierra, el agua y también la suerte, la salud y el amor existieran en cantidades no limitadas y que pudieran ser alcanzadas fácilmente por cada uno de los miembros de una sociedad, ¿por qué entonces en ésta sociedad se darían las leyes de la reciprocidad y redistribución?

Pero si una sociedad como la del pueblo andino vive en un ambiente tan avaro y hostil en el cual a pesar de los máximos esfuerzos de su gente no solamente la fertilidad y la riqueza de la tierra sino todo sigue siendo limitado, en la cual el hombre por ningún mejoramiento de las técnicas puede alcanzar el mejoramiento de su cosecha como en Europa, es comprensible la prohibición de guardar bienes para sí mismo, es comprensible la ley y el dominio de la absoluta reciprocidad. La sociedad debe ser un grupo sumamente confiable que suprime y domina el egoísmo y la envidia que en este ambiente podrían significar la catástrofe para todos.

Los principios de la reciprocidad y de la redistribución deben garantizar que todos los bienes y todos los esfuerzos de la sociedad circulen, deben estar en continuo flujo para estar al alcance por igual de todos los miembros de la sociedad. Se trata de todos los bienes, según mi hipótesis, no solamente de cosas materiales y visibles, sino también de bienes como suerte, amor, cariño, saber, fuerza, salud.

Quisiera saber, si ustedes han encontrado la idea del bien limitado en sus investigaciones,—tal vez se manifiesta en alguna danza o música.

Investigaciones en esta dirección me parecen muy interesantes, y sobre todo averiguar si, y en qué aspectos existe la idea del bien limitado, si solamente en las sociedades andinas o también en el pensamiento de los migrantes de origen campesino, y cómo se manifiesta en mitos anteriores y recientes y cómo se adapta a la realidad.

Referencias

Foster, George

1965 "Peasant Society and the Image of Limited Good." *American Anthropologist* 67:293-315.

Gow, Rosalinda & Bernabé Condori

1976 *Kay pacha. Tradición oral andina*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas".

Randall, Robert

- 1987 "Del tiempo y del río: El ciclo de la historia y la energía en la cosmología incaica." *Boletín de Lima* 9(54):69–95.

Schlegelberger, Bruno

- 1994 "Brauchtum und religiöse Praxis einer quechuasprachigen Gemeinde in den südlichen Hochanden Perus." En *Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. Max Peter Baumann, ed. Munich: Diederichs, 110–29.

THE ICONOGRAPHY OF DUALISM

Pre-Columbian Instruments and Sounds as Offerings?

Ellen Hickmann

When approaching the airport of Guayaquil, my fantasy sometimes deceives me. Tired and jet-lagged, I imagine countryside houses and villages to be like those west of the two big Rios Daule and Guayas—which provided fertility to the region still 30 years ago—to be present close to the border of the capital of trade and money. But on the east bank, the formerly green marshland has been replaced by the cement desert of a the huge centre of modern communication—the airport.

Just before the authorities started their plans for the international airport “Febres Cordero” by draining the area, Ecuadorian archaeologists quickly unearthed pre-Columbian settlements near the swampy fields (Parducci 1970). They excavated many ceramics, mostly shards, and amidst them countless well-preserved small artifacts, including a considerable amount of vessel flutes and variously shaped whistles. Thus they accidentally gained certainty about the fact that musical instruments were part of the inventory used by the settlers. Further, in later archaeological excavations whistles were stated to be part of the garbage of settlements, though they were found less often in tombs, and only very specially designed ones were discovered at offering places. I will come back to this point.

In the history of Andean archaeology it has rarely occurred that the context of the findings was so reported, that is entered into the records and published. Besides, musical instruments were—and are—not always identified as sounding objects. These facts complicate the work of the music archaeologist, who aims at reconstructing not only the shapes and sounds but also, if possible, the former functions and meanings of the instruments. Early societies of the Andean region do not provide any direct messages about these complex problems—what is natural, since they were illiterate. Written tradition began only with the Conquista.

Above any other type of information, iconography appeals first to the researcher. The design of the mere shape appears to be as important as that of the painted or modelled decoration in helping to understand symbolism or even metaphors, if this is at all possible.

Examining the Andean heritage of musical remains, some spectacular objects attract our attention, especially when reflecting on the topic of this conference. First of all we can consider a double-headed trumpet (Figure 1) of the Moche (200 B.C.–700 A.D.), a two-faced rattle with an animal at one end

and a human head at the other, also Moche (Figure 2¹) (both of these instruments of clay), and a double-sided rattle of wood (Figure 3), probably of the Chimú (1100–1400 A.D.) or early colonial. Our synaesthetically functioning mind is spontaneously captivated by imagining a very special sound effect, for instance of the trumpet, but its sound resembles that of the one-headed animal trumpets of the Moche. The three objects are unparalleled, so no basic interpretation is possible. What remains are speculations: the instruments might recall mythological ideas of religious dualism as current in pre-Columbian regions, and their double shapes would suggest this. Religious dualism was already shown to be exemplified by the wooden rattle 25 years ago (Zuidema 1967), and the trumpet and the man-animal rattle might have a similar meaning that we can vaguely approach, but not more. This has also to be accepted for Ecuadorian statuettes of musicians. Fabricated in moulds, some of them appear quite often. They are richly dressed and decorated, and they hold a big panflute in front of their body that reaches from their mouth or chin down to their feet (Figure 4, Jama-Coaque, 500 B.C.–500 A.D.). Symmetrically shaped, with the longest tubes at the two ends, they are obviously not meant to be played at all. The enormous pieces of jewellery fixed to the musicians' faces would prevent sound production. Other musicians are holding or playing two instruments at the same time, some combinations being traditional for the Andean regions up to recent ages, such as panpipes and drums or rattles, or a rattle and a tortoise shell. Do these combinations perhaps have a meaning that goes beyond the sound? Were they designed also referring to mystical dualism (Figure 5)? These remain, for today, unanswered questions, as the various interpretations form a puzzle that cannot yet be solved. I will confine my paper to two subgroups of sounding objects, namely to rattles and whistles.

Rattles are, as we know, American Indian instruments *par excellence*. Double-headed sound boxes, anthropomorphic and zoomorphic, mostly owls or felines, were quite common among the Moche and Chimú. Many rattles were formed like drug containers (Figure 6) and are often involved with them in literature. Rattling mostly accompanied rituals in which drugs or sniffing played a significant role, such as in shamanism, and the ancient Peruvians stressed this important relationship by designing their rattles in this way.

No clay rattle of the types mentioned are to be found in the files of archaeologists. Our interpretation derives from nothing but the iconography of the pieces. The deep significance, though, of rattles in ancient Peru and Ecuador has been revealed by tombs of so-called "kazikes" or "shamans"², which contained metallic rattles and rattling devices as headdresses or jewellery personally attributed to the "Lords", thus seeming to have nothing to do with mythology or religious rituals—if their owners were not the representatives of the deities on earth. The characteristic of gift-offering is obviously related to

this material; they were made to be broken after use in ritual contexts of the religious practice.

In the large class of whistles there is one group that also permits this interpretation. Before dealing with them, I must consider the larger range of instruments.

Whistles were significant instruments of all pre-Columbian cultures. In Ecuador they are even "leading fossils" for the classification of objects in general, and thus also for a relative chronology.

Four-, three- and double-headed whistles are to be related to early cultures such as Chorrera (1200–500 B.C.) and to the earliest phases of internal cultural dynamics, as in Pre- or Chorrera-Bahia (Figure 7). A double mouth-piece and two wind channels are to be observed in early periods. Later cultures and horizons seem to prefer small instruments, precise and very high in pitch, in form imitating human and animal figures, birds, fish, opossums, frogs and the like in Manteño (Figure 8, 500–1400 A.D.), dogs and snails in Ica-Chincha (1100–1400 A.D.) or Chimu.

Whistles have been found in the vicinity of private places, as explained earlier, just like vessel flutes. But there are exceptions which involve, for instance, the most spectacular whistle types, such as the Moche instruments consisting of a relatively large anthropomorphic relief showing a warrior, a priest or a musician with a conical tube fixed horizontally to the flat back of the relief (Figure 9). The sound is developed in one or two globular applications below or beside the tube. These objects are reported to have been deposited at offering plateaux near the *templo de la luna* or the *templo del sol* of the Moche area, together with clay trumpets with animal heads or with figures of warriors, prisoners, priests or musicians, all or most of them broken (Figure 10). The procedure of breaking musical instruments before they were dedicated to the gods or deposited as offerings is well known from many other ancient cultures.³ This might prove that the sound simply had to be loud, rough and penetrating, which is indeed the fact for the Moche whistles and trumpets. The mere musical possibilities, such as the capability of producing a certain number of notes or a wide range of different sounds were obviously not important.

The iconographical evidence of Ecuadorian rattles and whistles is less clear and distinct in terms of a possible former function. But a large group of artifacts common in all coastal Peruvian and Ecuadorian cultures show a kind of correspondence in iconography with a differing imagination of sound. The objects concerned are anthropological, mostly female figurines of clay, about 15–30 cm high. Peruvian devices of this kind have pebbles inside. They were fabricated by the Nazca people (200 B.C.–700 A.D.), as well as by the Moche and Chimu. They appeared as the result of real mass production in the middle coastal region and spread there widely up to the Chankay Empire (Figure 11, 1100–1400 A.D.). Ecuadorian figurines have attachments so that they can function as single or double whistles or as vessel flutes (Figure 12). All coast-

al cultures of the so-called Regional Development horizon (500 B.C.–500 A.D.) possessed them. A comprehensive typology (Hickmann 1987/1991) reveals their many sizes, forms, shapes, decorations and sounds and, above all, their variations in organology. Anthropomorphic figures were common also in the earliest times of Ecuadorian prehistory, such as Valdivia (ca. 2700–1700 B.C.), where they appeared in mass, and also later, just before the Conquista, as in Manteño, but at neither time with whistling devices. Many were hollow, others solid. All pre-Columbian cultures of Ecuador provided figurines with or without a sound function at obvious places of worship, up to now traditionally called “offering places”. Many of them were broken, a large amount very well preserved and still sounding. Private environs and places of danger contained these objects. Less is known about the contexts of Peruvian rattling figurines.

The human shapes, often showing women with babies, indicate most probably devices of fertility cults, the sounds being symbols of life. They were not musical instruments in their primary meaning. Compared to the sounds of vessel flutes and even whistles, the voices of the figurines are poor, thin, not very flexible and sometimes shrill, and thus were obviously not designed to play a part in the everyday music of the societies nor to fit in the frame of the soundscape that characterised the regions of pre-Columbian peoples.

We know that unusual sounds were created for extraordinary occasions, not only in the Americas. This might have been the case also for these puzzling figurines, which were pieces of devotion as much as toys and whistling instruments—or all at the same time.

The soundscape of everyday life was quite different—as jingling, rattling and whistling attachments adorned most of objects, a soft noise was created



Fig. 1. Double-headed trumpet. Peru, Moche (300 B.C.–700 A.D.), 1 = 27 cm. Birmingham, Museum and Art Gallery—Credit: Museum and Art Gallery, Birmingham.

that must never have stopped as long as the persons handling them kept moving. Vessel flutes and panpipes, with their gentle continuous sounds, fitted in perfectly. The voices of the offerings were different, as we have seen—penetrating, too dark or too light to be recognised as part of the usual environmental acoustics. They were apparently meant to be special and to cause fear and create a sense of distance from the holy action.

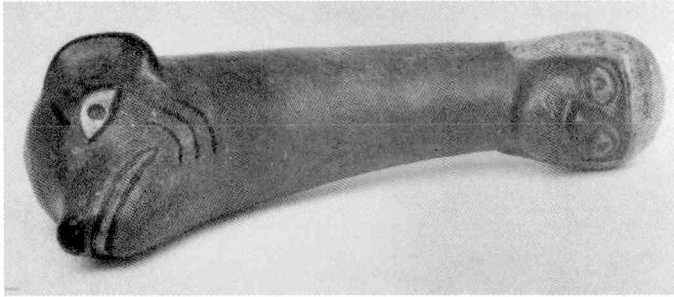


Fig. 2. Two-faced rattle, man and animal. Peru, Lambayeque-Chimu (1100–1400 A.D., 1 = 18, 10 cm. Edinburgh, Royal Scottish Museum—Credit: Royal Scottish Museum.

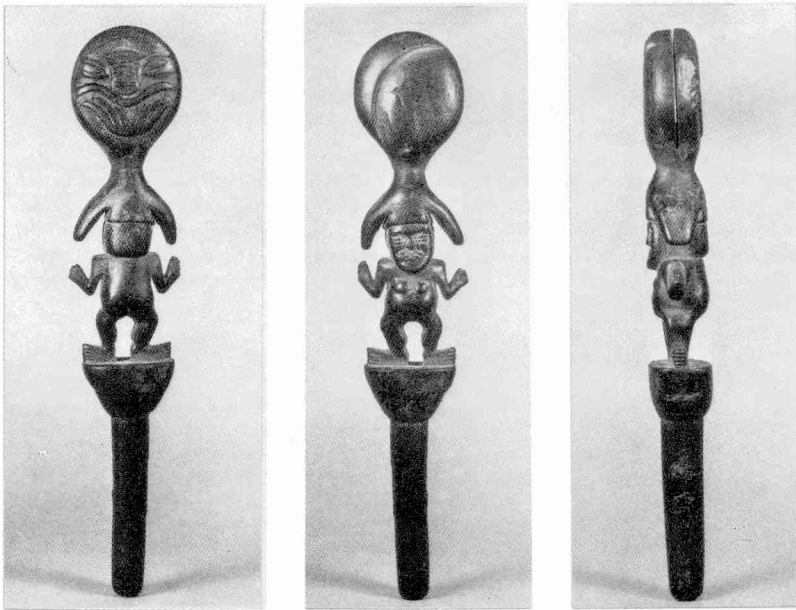


Fig. 3 a–c. Double-sided rattle (Sun and Moon). Peru, Chimu (1100–1400 A.D.) or early colonial period, h = 17 cm. Leiden, Museum voor Volkenkunde—Credit: Museum voor Volkenkunde, Leiden.



Fig. 4. Musician with big panflute. Ecuador, Jama-Coaque (500 B.C.–500 A.D.), $h = 28$ cm. Guayaquil, Museo Antropológico—Credit: Ellen Hickmann



Fig. 5. Musician with panflute and rattle. Ecuador, Jama-Coaque (500 B.C.–500 A.D.), $h = 23$ cm. Quito, Museo arqueológico del Banco Central—Credit: Ellen Hickmann; drawing from photograph: Boris Eisenberg.

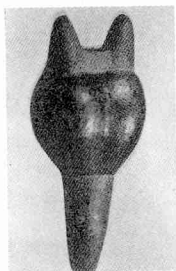


Fig. 6. Rattle, shaped like a drug container. Peru, Chimu (1100–1400 A.D.), $l = 13$ cm. London, Museum of Mankind—Credit: Ellen Hickmann.

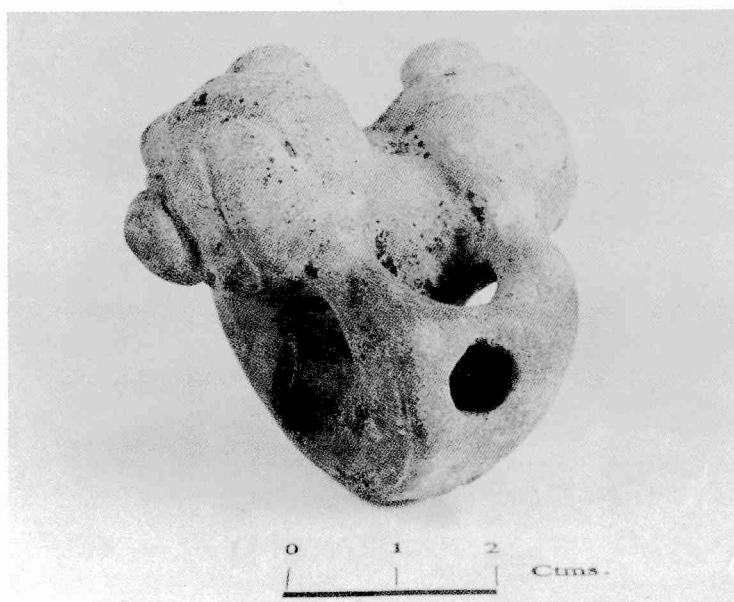
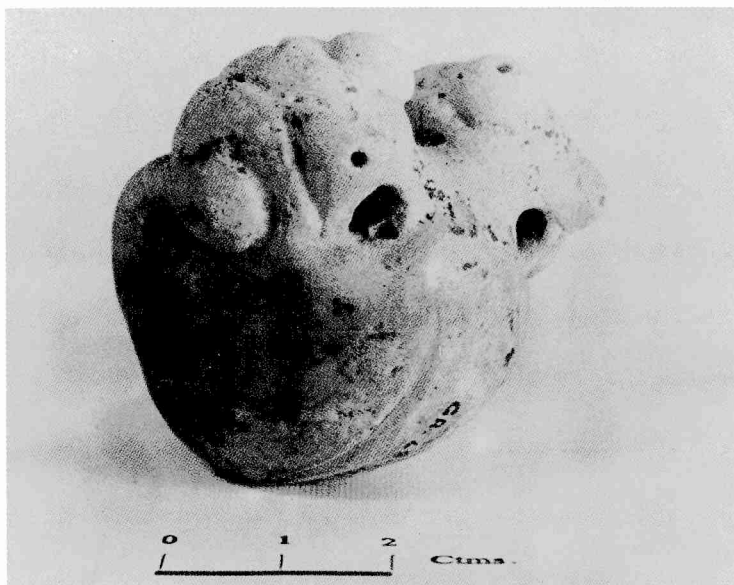


Fig. 7 a, b. Double-beaded whistle. Ecuador, Chorrera (1200 B.C.-500 A.D.), $b = 4.2$ cm. Guayaquil, Museo Antropológico—Credit: Jorge Massucco, Guayaquil.



Fig. 9 a–d. Four anthropomorphic whistles in shape of warriors (front and back), with one or two sound generators at the back. Peru, Moche (300 B.C.–700 A.D.), $h = 8\text{--}11$ cm. Hamburg, Museum für Völkerkunde—Credit: Museum für Völkerkunde, Hamburg.

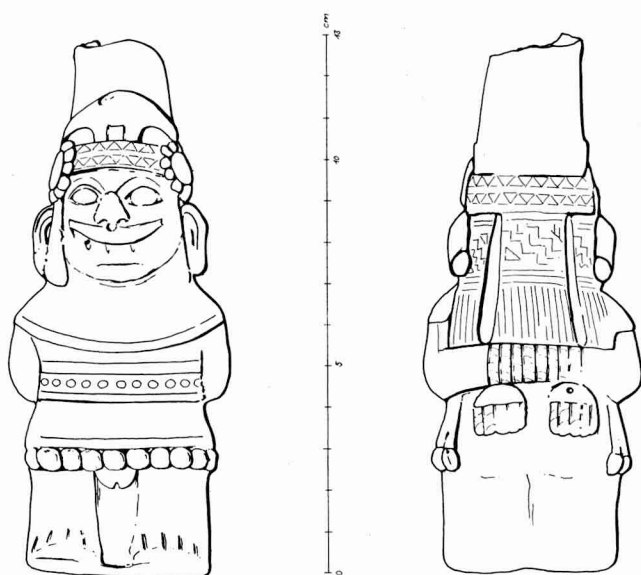


Fig. 10 a, b. Trumpet (front and back) in the shape of a prisoner with tube broken off. Moche (300 B.C.–700 A.D.), *h* = 130 cm. London, Museum of Mankind—Credit: Ellen Hickmann; drawings from photographs: Boris Eisenberg.

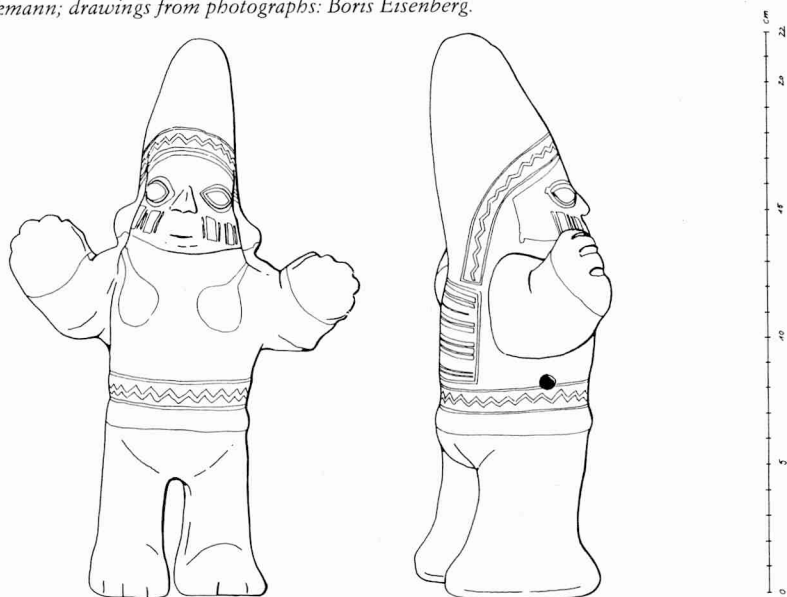


Fig. 11 a, b. Rattling figurine with gesture of adoration. Peru, Chancay (1100–1400 A.D.), *h* = 22 cm. Bonn, Sammlung des Instituts für Völkerkunde der Universität—Credit: Ellen Hickmann; drawings from photographs: Boris Eisenberg.



Fig. 12 a-e. Anthropomorphic figurines (front and back [d, b, e]) with two whistles each. Ecuador, Babia (500 B.C.-500 A.D.), b = 11-15 cm. Guayaquil, Museo Antropológico—Credit: Jorge Massucco, Guayaquil.

Notes

- 1 The head-ended part of this piece might originally have been a handle, as was typical for certain types of Moche vessels; the animal head of the opposite side looks like it was attached to it much later, after the handle had broken off. This interpretation was offered during the discussion following my paper by Annemarie Hocquenghem.
- 2 Rich graves were found in North Peru and excavated by W. Alva in the late 1980s (Alva 1988), and similarly comprehensive tombs were unearthed in central Ecuador by Estrada about 1950 (Estrada 1957) and Fresco about 1970/1980 (Fresco 1984). For a descriptive summary of the burial sites and their metallic finds see E. Hickmann (1990:347–69).
- 3 E. Hickmann 1944; see especially the discussion on the ritual breaking of musical instruments, p. 328.

References

- Alva, Walter
 1988 "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb." *National Geographic* 174 (4):510–48.
- Estrada, Emilio
 1957 *Últimas civilizaciones Pre-Históricas de las Cuencas del Río Guayas*. Guayaquil 1957/1979: Publicaciones Archivo Histórico de Guayas.
- Fresco, Antonio
 1984 *La Arqueología del Ingapirca (Ecuador). Costumbres Funerarias, Cerámica y Otros Materiales*. Quito: Comisión del Castillo de Ingapirca.
- Hickmann, Ellen
 1987/91 "Instrumentos musicales del Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil." II Parte: "Figurines antropomorfos con significado musical?" *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* (MAE) 7:7–29.
- 1990 *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Frankfurt/Bern/New York/Paris: Peter Lang.
- 1994 "Trompettes et cors des Andes précolombiennes." In Kongressbericht über die 4. Arbeitstagung der Study Group on Music Archaeology ("La pluridisciplinarité en archéologie musicale"), Saint Germain-en-Laye 1990, Paris, vol. II, 325–35.
- Parducci Z., Resfa & Ibrahim
 1970 *Un sitio arqueológico al norte de la ciudad: Fase Guayaquil*. Guayaquil: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Zuidema, R. Tom
 1967 "The Relationship Between Mountains and Coast in Ancient Peru." In *The Wonder of Man's Ingenuity*. Mededelingen van Het Rijksmuseum voor Volkenkunde Nr. 15. Leiden, 156–65.

Mito, Rito y el Dinamismo de los Ciclos Ceremoniales

RELACIÓN ENTRE MITO, RITO, CANTO Y BAILE E IMAGEN: AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD, LEGITIMACIÓN DEL PODER Y PERPETUACIÓN DEL ORDEN

Anne Marie Hocquenghem

I. Mitos de origen

1.1 *La aparición de los antepasados progenitores de los incas*

Casi todos los cronistas del siglo XVI relatan mitos sobre el origen de los incas, que afirman la identidad de los orejones frente a la de los otros grupos étnicos andinos y legitiman el poder que ejercían en los Andes centrales a la llegada de los españoles. Por orden cronológico veamos algunas versiones, las más completas, de estos mitos.

Betanzos

Betanzos, en su "Suma y narración de los Incas" por los años 1550, indica que los autóctonos en el valle de Cuzco no eran los incas sino los hombres de Alcaivilca, que salió de la *pacarina* local, el lugar de comunicación con el otro mundo:

En el lugar e sitio que hoy dicen y llaman la Gran Ciudad del Cuzco en la provincia del Piru en los tiempos antiguos antes que en él hubiese señores orejones yngas capac Cuna que ellos dicen Reyes había un pueblo pequeño de hasta treinta casas pequeñas pajizas y muy ruines y en ellas había trinta indios y el señor y cacique deste pueblo se llamaba Alcaivilca... (Betanzos, ed. 1987, cap. I:17).

En este tiempo aparecieron, más al sur, en su propia *pacarina* los antepasados progenitores de los linajes incas. Llegaron con sus insignias, vestimentas, adornos y ajuares propios:

...y residiendo en este pueblo Alcaivilca abrió la tierra una cueva siete leguas deste pueblo do llaman hoy Pocaritambo que dice casa de producimiento y esta cueva tenía la salida della cuanto un hombre podía caber saliendo o entrando a gatas de la cual cueva luego que se abrió salieron cuatro hombres con sus mujeres saliendo en esta manera salió el primero que se llamó ayarcache y su mujer con él que se llamó Mamaguaco. Y tras éste salió otro que se llamó Ayaroche y tras él su muger que se llamó Cura y tras éste salió el otro que se llamó ayarauca y su mujer que se llamó Raguaoello y tras estos sa-

lió otro que se llamó ayarmango a quien después llamaron Mango Capac y tras éste salió su mujer que llamaron Mama Oclo los cuales sacaron en sus manos de dentro de la cueva unas alabardas de oro y ellos salieron vestidos de unas vestiduras de lana fina tejida con oro fino y a los cuellos sacaron unas bolsas así mismo de lana y oro muy labradas en las cuales bolsas sacaron unas hondas de niervos y las mujeres salieron así mismo vestidas muy ricamente con unas mantas y fajas que ellos llaman chumbis muy labradas de oro y con los prendedores de oro muy fino los cuales son los unos alfileres largos de dos palmos que ellos llaman topos y así mismo sacaron estas mujeres el servicio con que habían de servir y guisar de comer a sus maridos como son ollas y cantaros pequeños y platos y escudillas y vasos para beber todo de oro fino los cuales como fuesen de allí salidos fueron por la cordillera de los cerros siete leguas de allí hasta un cerro que está legua y media del Cozco que llaman Guanacaure... (Betanzos, ed. 1987, cap. III:17-8).

Sigue el relato contando cómo los incas fueron conquistando el valle de Gualla y cómo Alcabicça, curaca local que los reconoció como hijos del sol, les dejó fundar el Cuzco y finalmente cómo de los cuatro hermanos, quedó solo con sus cuatro hermanas Ayarmango, que se nombró Mango Capac:

...sembraron unas tierras de maíz la cual semilla de maíz dicen haber sacado ellos de la cueva a la cual nombró este señor Mango Capac Pacarictambo que dice casa de producción porque como ya habeis oído dicen que salieron de aquella cueva y su sementera hecha holgábanse y regocijábanse Mango Capac y Alcabicça en buena amistad y contentamento (Betanzos, ed. 1987, cap. I:18)

Cieza de León

Cieza de León, en la segunda parte de su "Crónica del Perú" escrita también a mediados del siglo XVI, cuenta que los incas:

...remanecieron en una parte que a por nonbre Pacaritanbo quiere tanto dezir como casa de producción. Los nombres de los que de allí salieron dicen ser Ayar Ocho el uno y el otro Ayar Ache Arauca y el otro dicen llamarse Ayar Mango; las mugeres, la una avía por nombre Mamaco, la otra Mamacona, la otra Mamaragua. Algunos yndios quantan estos nombres de otra manera y en más número, mas yo a lo que quantan los orejones y ellos tienen por tan cierto me allegaré, porque lo saben mejor que otros ningunos (Cieza de León, ed. 1985, cap. VI:13-4).

Los progenitores de los linajes incas aparecieron con sus trajes e insignas distintivas:

Y así dicen que salieron vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisas sin collar ni mangas, de lana, riquísimas, con muchas pinturas de diferentes maneras, que ellos llaman tocabo, que en nuestra lengua quiere dezir "vestido de reyes"; y quel uno destos señores sacó en la mano una honda de oro y en ella puesta una piedra, y que las mugeres salieron vestidas tan ricamente como ellos e sacaron mucho servicio de oro (Cieza de León, ed. 1985, cap. VI:14).

Sarmiento de Gamboa

El mito de origen de los incas, según Sarmiento de Gamboa en su “Historia general llamada índica” escrita por los años 1570, no es muy diferente:

Cuentan y afirman generalmente todos los naturales indios de esta tierra, que los incas capacs procedieron de esta manera. Seis leguas del Cuzco al sursudoeste por el camino que los incas hicieron, está un asiento llamado Paccaritampu, que quiere decir “casa de producción”, en el cual es un cerro llamado Tampu-tocco, que significa “casa de ventanas”. Y esto es cierto, en este cerro son tres ventanas, la una llamada Maras-tocco y la otra Sutic-tocco, y la que está en medio de estas dos se llama Capac-Tocco, que quiere decir “ventana rica”, porque dicen que estaba guarnecida de oro y otras riquezas. De la ventana de Maras-Tocco salieron sin generación de padres una nación de indios llamados Maras, y ahora hay de ellos en el Cuzco. De la ventana de Sutic-tocco salieron unos indios llamados tampus, que poblaron a la redonda del mismo cerro, y en el Cuzco ahora hay de este linaje. De la ventana mayor, Capac-tocco, salieron cuatro hombres y cuatro mujeres, que se llamaron hermanos. A éstos no se les conoció padre ni madre más de los que dicen, que salieron y fueron producidos de la dicha ventana por mandato del Ticci Viracocha, y ellos mismos decían de sí que el viracocha los había creado para ser señores. Y así tomaron por esta causa este nombre inca, que es lo mismo que decir señor. Y porque salieron de la ventana Capac-tocco, tomaron por sobre nombre capac, que quiere decir “rico”; aunque después usaron de este término para denotar con él al señor príncipe de muchos.

Los nombres de los ocho hermanos son éstos: el mayor de los hombres y de más autoridad se llamó Manco Capac, el segundo Ayar Auca, el tercero Ayar Cachi, el cuarto Ayar Uchu. de las mujeres la más anciana se llamó Mama Oello, la segunda Mama Huaco, la tercera Mama Ipacura, o, como otros dicen, Mama Cura, la cuarta Mama Raua (Sarmiento de Gamboa, ed. 1988, cap. XI:51-2).

Sarmiento de Gamboa escribe en tiempos del Virrey Toledo y de las últimas luchas contra los incas rebeldes retirados en Vilcabamba. Para justificar la lucha de los españoles contra los orejones, trata de mostrar que los incas habían sido conquistadores y no legítimos señores del Cusco, por lo tanto insiste sobre las conquistas de las poblaciones autóctonas por los hermanos *Ayar*:

Estos ocho hermanos llamados incas dijeron: “pues somos nacidos fuertes, salgamos de este asiento, y vamos a buscar tierras fértiles, y donde las halláremos, sujetemos las gentes que allí estuvieren, y tomémosle las tierras, y hagamos guerra a todos los que no nos recibieren por señores” (Sarmiento de Gamboa, ed. 1988, cap. XI:51-2).

Molina

En cuanto al origen de los antepasados progenitores de los linajes incas, Molina en sus “Fábulas y ritos de los incas”, escritos también por los años 1570, cuenta:

En la vida de Mango Capac, que fue el primer ynca de donde empezaron a jatare y llamarse hijos del Sol y a tener principio la ydolatría y adoración del Sol (Molina, ed. 1989:50).

El ancestro mítico en el momento de su aparición en el Titicaca impuso el culto que debían rendirles sus descendientes:

Y que al tiempo que se quería suvir el Sol en figura de un hombre muy resplandeciente llamó a los yngas y a Manco Capac como a mayor dellos y le dixo: Tú y tus descendientes avéis de sujetar muchas naciones; tenedme por padre y por tales hijos míos os jata y así me reverenciareís como a padre (Molina, ed. 1989:52).

Luego el sol entregó los símbolos del poder a sus hijos:

Y que acavado de decir esto a Mango Capac, les dió por insinias y armas el sumtur paucar y el champi y otras insinias de que ellos usavan, que es a manera de cetro, que todos ellos por insinias y armas tuvieron y que en aquel punto mandó al Sol y Luna y estrellasse suviesen al cielo a ponerse cada uno en sus lugares, y así suvieron y se pusieron; (Molina, ed. 1989:52).

Los antepasados progenitores de los linajes incas desde el Titicaca fueron, por debajo de la tierra, a salir en su propia *pacarina*. Aparecieron en el alba del primer día en que el sol alumbró el mundo:

...y que luego en aquel instante, Mango Capac y sus hermanos y hermanas, por mandato del Hacedor, se sumieron devajo de la tierra y venieron a salir de la cueba de Pacaritambo donde se jatan proceder, aunque de la dicha cueba dicen salieron otras naciones y que salieron al punto que el sol, el primero día después de aver dividido la noche del día el Acedor; y así de aquí les quedó apellido de llamarse hijos del Sol y como padre adorarle y reverenciarle (Molina, ed. 1989:52).

Molina informa que los antepasados progenitores de linajes volvían a sus *pacarinas* donde se petrificaban:

Y dizen que el primero que de aquel lugar nació, allí se bolví a convertir en piedra, y otros enalcones y cóndores y otros animales y aves; y así son de diferentes figuras las guacas que adoran y que usan (Molina, ed. 1989:51).

Garcilaso de la Vega

Garcilaso de la Vega en sus “Comentarios reales de los Incas” reúne los recuerdos de su juventud, a mediados del siglo XVI, y cuenta que preguntó a un inca, su tío, sobre el origen de los incas que le contestó que:

...las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía, sin pueblo ni casa, sin cultivar ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar algodón ni lana para hacer de vestir... Nuestro Padre el Sol, viendo los hombres tales como te he dicho se apiadó y hubo lástima dellos y envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de Nuestro Padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad... Con esta orden y mandato puso Nuestro Padre el Sol estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca... y les dijo que fuesen por do quisiesen y, doquiera que parasen a comer o a dormir, procurasen hincar en el suelo una barrilla de oro de media vara de largo y dos dedos en grueso que les dió para señal y muestra, que donde aquella barra se les hundiese con un solo golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen y hiciesen su asiento y corte.

Sigue el cronista legitimando el poder de los incas:

A lo último les dijo: “cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de Padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a mi imitación y semejanza mía...” (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. 1, lib. 1, cap. XV:39).

Garcilaso de la Vega agrega otra versión, después de un diluvio apareció un hombre en Tiahuanaco que:

...repartió el mundo en cuatro partes y las dió a cuatro hombres que llamó reyes, el primero se llamó Manco Capac y el segundo Colla y el tercero Tóca y el cuarto Pinahua. Dicen que a Manco Cápac dió la parte setentrional y al colla la parte meridional (de cuyo nombre se llamó después Colla aquella gran provincia); al tercero, llamado Tóca, dió la parte del levante, y al cuarto, que llaman Pinahua, la del poniente; y que les mandó fuese cada uno a su distrito y conquistase y gobernase la gente que hallase. Y no advierten a decir si el diluvio los había ahogado o si los indios habían resucitado para ser conquistados y doctrinados, y así es todo cuanto dicen de aquellos tiempos.

Dicen que deste repartimiento del mundo nació después el que hicieron los incas de su reino, llamado Tahuantisuyu (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. 1, lib. 1, cap. XVIII:44).

Finalmente reproduce Garcilaso de la Vega el mito de los cuatro hermanos contado por Betanzos:

Dicen que al principio del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad, en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos, y que salieron por la ventana de en medio, que ellas son tres, la cual llamaron ventana real (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, lib. 1, cap. XVIII:44).

A semejanza de las fabulas que hemos dicho de los Incas, inventan las demás naciones del Perú otra infinidad dellas, del origen y principio de sus primeros padres, diferenciándolos unos de otros, como las veremos en el discurso de la historia (Garcilaso de la Vega, ed. 1959, t. 1, lib. 1, cap. XVIII:45).

Cieza de León indicaba también que cada linaje y no sólo los de los incas tenían sus *pacarinas* y sus mitos de aparición. A propósito de los guancas de Jauja informa que:

Estos Indios cuentan vna cosa muy donosa: y es, que afirman que su origen y nacimiento procede de cierto varón (de cuyo nombre no me recuerdo) y de vna muger que se llama Vrochombe, que salieron de una fuente a quien llaman Guaribilca. Los cuales se dieron tan buena maña a engendrar que los Guancas proceden de ellos... (Cieza de León, ed. 1984, cap. LXXXIII:243)

2. Ritos de perpetuación del orden

2.1 *El culto a los antepasados*

La transmisión de la fuerza vital, el *camac* (Taylor 1974–76), se lograba por medio del culto a los ancestros míticos y los antepasados. Este culto comenzaba con la preservación de los cuerpos de los progenitores de linajes. Cieza

de León entiende que los cuerpos de los incas muertos eran venerados como santos:

...porque heran sacados los bultos de los Yngas, reyes suyos ya muertos, cada uno con su serviçio y aparato de oro y plata que tenía – digo los que aviendo sido en bida buenos y valerosos, piadosos con los yndios, generosos en les hazer merçedes, perdonadores de ynjurias: porque a estos tales canonizava su çeguedad por santos y onravan sus ueços sin entender que las ánimas ardían en los ynfiernos, y creyan que estavan en el çielo. Y lo mismo era de algunos otros horejones o de otra naçión por algunas causas que en su jentilidad hallavan, los llamavan tanbién santos. Y llaman ellos a esta manera de canonizar “ylla”, que quiere dezir “cuerpo del que fue bueno en la vida” o en otro entendimiento “yllapa” sinifica trueno o relámpago: (Cieza de León, ed.1985, cap. XXX:92).

Guamán Poma de Ayala en su texto sobre los ritos celebrados en el momento de la muerte de un inca informa que el hijo del sol, al morir se transforma en *illapa*, trueno, luz de noche (ed. 1980:263). Los cuerpos, *illapas* o *malquis* conservaban bienes, tenían servidores y participaban en los ritos de las diferentes ceremonias, junto con las imágenes de los ancestros míticos.

En el incanato los ancestros míticos y antepasados se asociaban a todos los grandes rituales del calendario ceremonial, pero las fiesta solsticiales, Capac raimi e Inti raimi, eran especialmente dedicadas al festejo de los ancestros míticos y al recuerdo del origen por ser relacionadas con el principio y fin de los ritos de iniciación de los jóvenes.

Es importante notar que los ritos solsticiales, de junio y diciembre, son muy similares. En el Inti raimi los incas aparecían como orejones, como sus antepasados aparecieron en su *pacarina*, “al punto que el Sol, el primero día después de aver dividido la noche del día el Hacedor”, es posible considerar que esta ceremonia como la actualización el mito de la aparición de antepasados. Los ritos de iniciación se celebraban durante el mes del solsticio de diciembre durante la fiesta del Capac raimi que se puede considerar como la actualización del mito de la concepción de los modelos de los antepasados, que tuvo lugar en la región del lago Titicaca y Tiahuanaco.

El ritual sosticial, que afirmaba la identidad inca y legitimaba el poder que ejercitaban en todo el incanato, tendía a propiciar la producción, a asegurar la reproducción de los hombres y sus instituciones, por lo tanto, a perpetuar el orden ancestral. Con este fin, tanto en el Inti raimi como en el Capac raimi, se celebraba el sacrificio de mayor importancia, la Capac hucha.

En el marco de este artículo nos limitaremos a considerar la fiesta del solsticio de junio, Inti raimi (Figura 1). Esta celebración calendárica se realizaba en el primer mes del ciclo anual, mes anunciado por la reaparición de las Pleyades o Cabrillas en mayo. Era el mes del renacimiento del sol, del comienzo de la estación seca.

Para la celebración del Inti raimi, que marcaba el fin de los ritos de iniciación de los jóvenes, la aparición de los orejones, los incas se reunían con las imágenes de sus ancestros míticos y con los cuerpos de sus antepasados pro-



220

Fig. 1. Guaman Poma de Ayala

genitores de linajes cusqueños. Se vestían con sus trajes e insignia tradicionales, cantaban y bailaban recordando la aparición de sus antepasados con sus animales, sus plantas, sus vasijas de oro, prendían el fuego nuevo que tenía que durar durante el año venidero, y celebraban una Capac hucha.

El sentido de base de *hucha* es, deber, deuda, obligación, lo que debe ser realizado y, en el caso de no serlo, la falta, el no cumplir con la obligación, el



Fig. 2. Guaman Poma de Ayala

no pagar la deuda. De este último sentido proviene la acepción colonial de “pecado”. La Capac hucha corresponde a la realización de una obligación ritual de mayor importancia y esplendor, *capac* (González Holguín, ed. 1989; Taylor, ed. 1987a:331).

La Capac hucha era el sacrificio, la obligación más sagrada que tenían los incas. Hacían este sacrificio con el fin de recibir de los ancestros y antepasa-

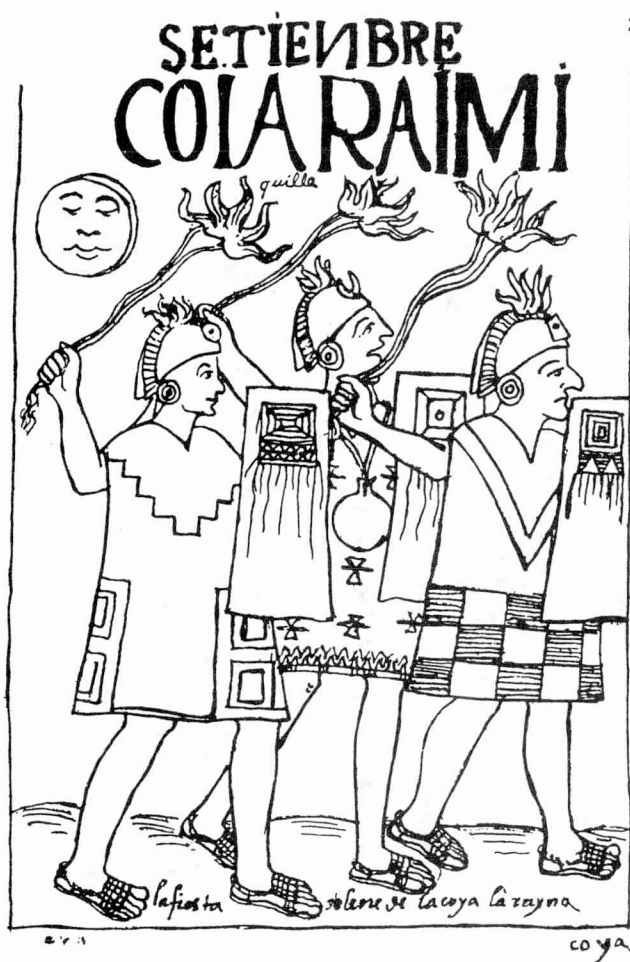


Fig. 3. Guaman Poma de Ayala

dos la fuerza vital. Se celebraba la Capac hucha dos veces al año, al iniciar las dos estaciones, seca y húmeda en los solsticios, pero también al inicio de un reino, de una guerra y en casos de extrema necesidad. Se ofrecía a los ancestros en todos los templos del incanato, coca, oro, plata y *mullu*, las preciadas conchas del mar caliente de la costa ecuatoriana, y niños de suma



Fig. 4. Guaman Poma de Ayala

belleza. Cuando el orden ancestral estaba amenazado por una catástrofe, sea natural o sea social, una Capac hucha se celebraba en el marco de la ceremonia extraordinaria llamada Itu. La ceremonia del Itu tendía a purificar, expiar las culpas, y retornando ritualmente al origen de la fuerza vital, perpetuar el orden ancestral (Figura 2). En la ceremonia del Itu se celebraban ritos de purificación similares a los de las ceremonias calendáricas

del Coya raimi o Citua, que tendía a librar el incanato de todos los males (Figura 3), del Oma raimi que tendía a expiar las culpas (Figura 4) y de Inti raimi y del Capac raimi, que recordando los orígenes, tendían a perpetuar el orden ancestral.

Veamos los textos más importantes que describen la ceremonia solsticial del mes de junio, Inti raimi, y la ceremonia extraordinaria, *itu*, que tendía a actualizar el mito de origen.

2.2 La actualización del mito de origen

Inti raimi

Betanzos escribe, antes de la reforma gregoriana del calendario, que entre lo que sería fines de mayo y fines de junio el Ynga Yupangue ordenó festejar al sol en agradecimiento por la cosecha cuando terminaban los ritos de iniciación de los jóvenes:

...al mes de mayo llama Haucai quos quiquillaen este mes constituyó e mandó Ynga Yupangue que se hiciese otra fiesta al sol muy solemne en la cual se hiciesen grandes sacrificios a fin de que les había dado las tierras y el maíz que en ellas tenían y que desde entonces comenzasen a coger sus maíces comenzase la fiesta y durase hasta en fin de junio que llamamos Hatun quosquiquilla que los que en el mes de diciembre pasado eran ordenados orejones en aquesta fiesta que constituyó en este mes de junio se vistiesen de camisetas tejidas de oro y plata y de plumas tornasoles y que así puestos de sus plumajes e patenas e brazaletes de oro saliesen a esta fiesta y que en esta fiesta diesen fin de sus ayunos y sacrificios que desde que eran ordenados orejones hasta allí habían hecho y que comenzasen desde allí a holgarse y celebrar la otra que así constituyó ya que había de hacer al sol por las sementeras a la cual fiesta que así comenzaba desde el mes de mayo hasta el fin de junio como ya habeis oído llamó e nombró Yaguayracha aymoray la cual fiesta mandó que se hiciese en la plaza do agora es el espital en la ciudad del Cuzco que es a la salida desta ciudad do llaman Rimacpampa a la cual fiesta habían de salir vestidos los señores de la ciudad de unas camisetas coloradas que les daban hasta los pies en la cual fiesta madó que se hiciesen grandes sacrificios a los ídolos do se les quemase a sacrificarse mucho ganado e comidas e ropas y en las tales guacas fuesen ofrecidas muchas joyas de oro y plata... (Betanzos, ed. 1987, cap. XV:71-2).

A propósito de los ritos del primer mes del año Molina indica:

Y començaron a contar el año mediados de mayo, días más o menos, a primero día de la Luna, el quel mes del principio del año llamauan Hacicay Llusque, en el qual hacían las serimonias siguientes, llamadas intipraimi, que quiere decir fiestas del sol. Sacrificaban en este mes al sol gran cantidad de carneros... (Molina, ed. 1989:66-7).

Este cronista escribe también antes de que se haya hecho la corrección gregoriana al calendario, por lo tanto el primer mes del año debía comenzar por fines de mayo y terminar con el solsticio de junio. Los incas invocaban durante estos ritos del año nuevo a los ancestros míticos por orden de importancia, primero al “Hacedor”, el Viracocha Pachacamac, luego al sol, y finalmente al trueno, pidiéndoles que sean siempre jóvenes, que conserven la fuerza vital:

“O Hacedor y sol y trueno sed siempre moços, no enbejescaís; todas las cosas estén en paz, muntiqliquen las jentes y aya comidas; y todas las demás cosas bayan siempre en aumento”. Las quales raçones decían al Hacedor y al Sol le decían que él siempre fuese moço y que saliese alumbrando y resplandeciendo, no conociéndolo por Hacedor sino por hechura del Hacedor, y al Trueno y Relánpago, diciendo que lloviesen para que ubiese comidas; también conociendo que tronando y relampagueando llovía por mandado del Hacedor (Molina, ed. 1989:67).

A Guanacauri, *pacarina* local de los pueblos conquistados por los incas, de cuya fuerza vital se apropiaron, los orejones ofrecían sacrificios de camélidos:

Y luego por la mañana enbiaban un carnero a Guanacauri, que es la huaca principal que ellos tienen como en la historia de los Yncas está dicho en donde se le mataban y quemaban los tarpuntaes, que eran los que tenían cargo de dar de comer a las huacas... (Molina, ed. 1989:67–8).

Se sacrificaba en varios cerros durante un peregrinaje, que pasaba por los adoratorios dedicados al “hacedor” como Urcos y Cacha. El Inca se iba a Mantucalla y bebían en vasos de oro como los que habían traído sus antepasados del *tambo* en donde aparecieron:

...e yba el Ynca con todos los señores a Mantucalla, y allí estava beviendo y holgándose haciendo sus borracheras y taquis,... (Molina, ed. 1989:69).

Todos los vasos en que comían y vevían y cantarería en que se adereçava la comida, todo hera de oro (Molina, ed. 1989:69).

...y que en el Yntic rayme, que es en el mes de mayo, refería la manera que tenían de beber con el sol y las demás guacas, hechando la chicha en unas pilas... (Molina, ed. 1989:113, fig.1).

En Mantucalla los incas bailaban y cantaban el *taqui* llamado *huallina*:

...y este taqui llamavan huallina, el qual dicho bayle o canto hacían quatro vezes al día. Hacían esta fiesta los sólo los yncas y davan de beber a los que hacían las fiestas las mamaconas, mugeres del Sol, y no entravan sus mugeres propias a do éstos estaban, sino quedávanse fuera en un patio (Molina, ed. 1989:69–70).

El *taqui huallina* se hacía con dos figuras con ropas muy ricas, con el *suntur paucar* o insignia real y llamas que representaban a los que habían salido de la *pacarina* con los antepasados:

Sacavan a esta fiesta las dos figuras de muger llamadas palpasillo e ynca oillo con ropas muy ricas cuviertas con chapería de oro llamadas llancapata, colcapata, y paucarono. Llevaban delante el suntur paucar y unas ovejas grandes del grandor de los carneros, dos de oro y dos de plata, puestas en los lomos unas camisetas coloradas a manera de gualdrapas. Llevanlos en unas andas, lo que hacían en memoria de los carneros que dicen salieron del tambo con ellos; los indios que los llevaban heran señores principales, yban con muy ricos bestidos. Llanan a estas ovejas de oro y plata corinapa, colquinapa. Estava el Ynca allí en Mantucalla hasta que se acababa el mes... (Molina, ed. 1989:69–71).

Finalmente, los incas volvían al Cuzco:

...y acavado el dicho tiempo, se venía el Ynca a la plaza que está delante de la yglesia del Cuzco llamada Aucaypata adonde el suelo por donde él avía de venir el Ynca estava

sembrado de plumerías de todas colores de aves; y allí veía lo que le restaba del día y a la noche se yba a su casa y así se acauaua este mes (Molina, ed. 1989:71).

Cabello Valboa leyó la “Historia de los incas” de Molina, texto que hasta ahora se desconoce, y ofrece, en su “Miscelánea Antártica” que terminó de escribir en 1586, más detalles sobre la celebración del Inti raimi. Para este cronista las figuras son de hombres y mujeres:

Al Septimo mes (que es nuestro Junio) llamó Topa Ynga Aucay cuzqui, y en el se hacian las fiestas á el Sol a quien llamauan Inti raymi, y en su honor se sacrificaban cient Carneros, de los montesses y cerreros hacian en este mes gran suma de estatuas de madera, y aunque toscamente labradas, vestianlas muy galanas á su modo, ansi de abito de hombre como de muger, y en torno de ellas derramauan muchas flores, y venian los Principales, y Yndios muy compuestos, y baylauan con mucho concierto ciertos bayles a quien llamauan Cayo (Cabello Valboa, ed. 1951:351).

Acosta en su “Historia natural y moral de las Indias” a fines del siglo XVI, por los años 1590, al tratar “De algunas fiestas que usaron los del Cuzco”, a propósito del mes de junio y la fiesta del Inti raimi, menciona las estatuas de madera:

El séptimo mes, que responde a junio, se llama Aucaycuzqui Intiraymi, y en él se hacía la fiesta llamada Intiraymi, en que se sacrificaban cien carneros guanacos, que decían que ésta era la fiesta del sol; en este mes se hacían gran suma de estatuas de leña labrada de quinua, todas vestidas de ropas ricas, y se hacía el baile, que llamaban Cayo, y en esta fiesta se derramaba muchas flores por el camino y venían los indios muy embijados y los señores con unas patenillas de oro puestas en las barbas, y cantando todos (Acosta, ed. 1954:175).

Garcilaso de la Vega trata ampliamente de la fiesta del sol que los incas celebraban en honor a sus antepasados progenitores de linajes, pero sólo trata de los ritos celebrados en la plaza de la ciudad. Si se compara esta descripción con la que hace de la celebración del Corpus Christi en Cuzco en 1555, se puede pensar que el cronista mezcla lo que le contaron sus familiares incas de la fiesta prehispánica y lo que recuerda de la fiesta colonial que observó. Son interesantes unos tres detalles que se pueden relacionar con informaciones más tardías, del siglo XVII, de los indios de Huarochirí (Taylor, ed. 1987a) y de los indios de Cajatambo (ed. Duviols 1986).

Al mencionar los trajes y insignias que se presentaban en la ceremonia cusqueña, Garcilaso de la Vega recuerda:

Otros traían máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer, y ésto son los yuncas. Entraban en la fiesta haciendo ademanos y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertados, pedazos de oellejos, con que ayudaban para hacer sus tonterías (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap. XX:331).

Como Molina, pero a su manera, indica Garcilaso que los incas no se mezclaban con otros linajes y menciona los vasos ceremoniales utilizados en el contexto del Inti raimi:

Los curacas, porque no eran de la sangre real, se ponían en otra plaza, pegada a la principal, que llaman Cussipata; hacían al Sol la misma adoración que los incas. Luego el Rey se ponía en pie, quedando los demás de cuclillas, y tomaba dos grandes vasos de

oro, que llaman aquilla, llenos del brebaje que ellos beben. Hacían esta ceremonia (como primogénito) en nombre de su padre, el Sol, y con el vaso de la mano derecha le convidaba a beber, que era lo que el Sol había de hacer, convidando el Inca a todos sus parientes, porque esto del darse a beber unos a otros era la mayor y más ordinaria demostración que ellos tenían del beneplácito del superior para con el inferior y de la amistad del un amigo con el otro.

Hecho el convite del beber, derramaba el vaso de la mano derecha, que era dedicado al Sol en un tinajón de oro, y del tinajón salía a un caño de muy hermosa cantería, que desde la plaza mayor iba hasta la casa del Sol, como que él se lo hubiese bebido. Y del vaso de la mano izquierda, tomaba el Inca un trago, que era su parte, y luego se repartía lo demás por los demás Incas... (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap. XXI:331).

Además Garcilaso de la Vega ofrece un dato muy interesante que no mencionaron los cronistas que hemos citados: parece que durante la fiesta del sol se prendía el fuego nuevo que debía durar todo el año:

El fuego para aquel sacrificio había de ser nuevo, dado de mano del Sol, como ellos decían. Para el cual tomaban un brazalet grande, que llaman chipana (a semejanza de otros que comúnmente traían los Incas en la muñeca izquierda), el cual tenía el sumo sacerdote; era grande más que los comunes; tenía por medalla un vaso cóncavo, como media naranja, muy bruñido; poníalo contra el Sol, y a un cierto punto, donde los rayos que del vaso salían daban en junto, ponían un poco de algodón muy carmenado, que no supieron hacer yesca, el cual se encendía en breve espacio, porque es cosa natural. Con este fuego dado así de mano del Sol, se quemava el sacrificio y se assava toda la carne de aquel día. Y del fuego llevaban al templo del Sol y a la casa de las vírgenes, donde lo conservaban todo el año y era de mal agüero apagárseles, como quiera que fuese (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, t. I, lib. 6, cap. XXII:336).

Guáman Poma de Ayala, en su "Coronica y buen gobierno", a comienzos del siglo XVII, por los años 1615, describe los ritos del mes de junio Haucari cuscui y representa el Inca bebiendo con el Sol indicando:

En este mes hazían la moderada fiesta del Ynti Raymi y se gastaba mucho en ello y sacrificaban al sol. Y enterraua al sacrificio llamado capac ocha que enterrauan a los niños ynosentes quinientos y mucho oro y plata y mullu... (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980:220-1, Figura 1).

Itu

Acosta, a propósito de la fiesta extraordinaria del Itu, nota:

Fiestas extraordinarias, aunque había muchas, la más famosa era la que llamaban Itu. La fiesta del Itu no tenía tiempo señalado, más de que en tiempo de necesidad se hacía. Para ella ayunaba toda la gente dos días, en los cuales no llegaban a mujeres, ni comían cosa con sal, ni ají, ni bebían chicha, y todos se juntaban en una plaza donde no hubiese forastero ni animales, y para esta fiesta tenían ciertas mantas y vestidos y aderezos, que sólo servían para ella, y andaban en procesión cubiertas las cabezas con sus mantas, muy despacio, tocando sus atambores y sin hablar uno con otro. Duraba esto un día y una noche, y el día siguiente comían y bebían, y bailaban dos días con sus noches, diciendo que su oración habían sido aceptada; y aunque no se haga hoy día con toda aquella ceremonia, pero es muy general hacer otra fiesta muy semejante, que llaman Ayma, con vestiduras que tienen depositadas para ello,... (Acosta, ed.1954:176).

Cobo, en su "Historia del Nuevo Mundo" escrita entre 1613 y 1653, trata con muchos detalles la ceremonia Itu:

Hacían esta fiesta así en la ciudad del Cuzco, como en las demás partes, por muy grandes necesidades, como cuando sobrevénia algún extraordinario temblor de tierra; en tiempo de gran pestilencia; cuando tardaban mucho las lluvias y era grande la necesidad déllas; y, sobre todo, cuando el Inca determinaba ir en persona a la guerra, porque entonces era general y se mandaba hacer a todos los que tenían facultad para ello; y en la corte se hacía con más aparato y solemnidad que para ninguna otra cosa, porque en esta ocasión no la hacían los mancebos que en las otras, sino los caballeros y nobles más principales del Cuzco; (Cobo, ed. 1956, t. II:220).

Se realizaban ritos de purificación ayunando, sin tener contactos sexuales y alejando los impuros que no pertenecían a los linajes incas así como a los animales:

Ayunaban todos dos días antes, en los cuales se apartaban de sus mujeres, no comían cosa con sal ni ají ni bebían chicha, que era lo substancial de su ayuno; luego se juntaba todo el pueblo con el Inca y las estatuas de sus dioses en la plaza mayor, y echaban fuera de la ciudad todas las mujeres que tenían perros y otros animales, y mandábanles que estuviesen con ellos muy apartadas de donde se hacía la fiesta. Buscaban si había algunos forasteros, y mandában también salir fuera, y ponían guardas en los caminos para que no entrase nadie en tanto que se hacía la dicha fiesta, y tenían orden y diligencia para que en este tiempo no entrase ningún animal al lugar donde ellos estaban congregados; porque decían que era desacato que tratándose del sol y con el Viracocha de cosas tan importantes, se hiciese entre animales (Cobo, ed. 1956, t. II:220).

Luego se presentaban los sacrificios que en caso de necesidad podían ser de niños, por lo tanto Capac hucha:

Hecha esta diligencia, sacrificaban con gran solemnidad y ceremonias dos carneros de cierto color conforme a lo que se pretendía alcanzar con la fiesta, y si la necesidad era grave, mataban algunos niños; mas esto era cuando el Inca ordenaba que la fiesta fuese general (Cobo, ed. 1956, t. II:220).

Se preparaban los incas a participar en una procesión, con atuendos y instrumentos musicales muy especiales:

Después del sacrificio se vestían de los aderezos y ornamentos dedicados para esta solemnidad los que la habían de celebrar, que eran unas camisetas coloradas de cumbi con rapacejos largos del mismo color; ceñíanse debajo dellas unas criznejas largas que les colgaban hasta los pies; en las cabezas unas diademas grandes de pluma bien labradas, de diversos colores, y unos collares de conchas ensartadas al cuello; en las manos llevaban una bolsa pequeña, que llamaban sondorpauca, y algunos un pájaro verde seco con su pluma, y un atambor blanco pequeño muy bien hecho. Guardábanse estas vestiduras e instrumentos en una casa que el Inca tenía en el Cuzco disputada para sólo esto; y era grande la cantidad destas cosas que allí había en depósito. Los que se vestían el aderezo dicho, eran sólo los mancebos de hasta veinte años, y lo restante del pueblo tenía cubiertas las cabezas con las mantas o capas, y así los unos como los otros guardaban gran silencio; porque era obligación en tanto grado, que en todo aquel día no hablaban unos con otros (Cobo, ed. 1956, t. II:220-1).

La procesión misma era muy solemne, pausada y sobre hojas de coca:

Empezaban los dichos mozos en procesión muy despacio a dar vuelta alrededor de la plaza, tocando todos a una sus atambores con ciertos visajes, y desta manera iban con

gran compás hasta que se concluía una vuelta. Acabada, se asentaban todos juntos callando, y levantábase un principal, que, dando vueltas por el mismo lugar que la procesión había pasado, sembraba el suelo de coca. Desde a poco de tiempo se tornaban a levantar los ministros y daban otra vuelta de la misma forma que la primera, y asentados, se derramaba otra tanta cantidad de coca como antes. Trazaban y disponían de suerte todo el día, que en él se diesen ocho vueltas a la plaza; en la cual estaban toda la noche siguiente rogando con gran atención al Viracocha y poniendo al sol por intercesor por la necesidad que tenían. Venida la mañana, se desnudaban aquellas vestiduras y guardábanlas como cosa sagrada en el lugar dicho; luego comenzaban a beber con gran regocijo cantando y bailando dos días con sus noches, en señal que su oración había sido aceptada (Cobo, ed. 1956, t. II:221).

3. Los cantos bailados del Inti raimi y del Itu

3.1 *Los taqui*

González Holguín, en su “Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Qquichua o del Inca” publicado en 1608 traduce:

taquini, o taquicuni. Cantar solo sin baylar o cantando baylar (González Holguín, ed. 1989:338).

El *taqui* era por lo tanto un canto o un baile cantado. Las descripciones de los ritos incaicos evidencian la importancia del *taqui*. Se entiende que cumplían una función importante en la transmisión de las tradiciones. Cieza de León es uno de los primeros cronistas en señalar que:

...quentan los yndios que a mí me lo dixieron que oyeron a sus pasados, que ellos también oyeron en los cantares que ellos de lo muy antiguo tenían... (Cieza de León, ed. 1985, cap. V:8).

Garcilaso de la Vega a su vez indica:

También componían en verso las hazanias de sus Reyes de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen (Garcilaso de la Vega, ed. 1959a, L. 2, cap. XXVII:120).

Cobo considera como muchos españoles a los *taqui* como bailes y al tratar de los instrumentos y bailes, Cobo indica que los indios “Para todos estos bailes tenían cantares bien ordenados y a compás dellos”. Precisa este jesuita que:

Casi no tenían baile que no lo hiciesen cantando, y así el nombre de taqui, que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar; y cuantas eran las diferencias de cantares, tantas eran las de los bailes. Tenían los indios del Cuzco para todas sus obras y faneas sus cantares y bailes propios, y cada provincia de las de todo el imperio de los incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban... (Cobo, ed. 1956, t. II:270).

Reconoce Cobo que los indios eran “dados a sus taquis” y:

Tenía para ello muchos instrumentos músicos, los cuales nunca tocaban sino en los bailes y borracheras...El instrumento más general es el atambor, que ellos llaman huáncar:

hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos.

Tócanlo con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y también suelen pintar y engalanar los atambores. Tócanlo así hombres como mujeres; y hay bailes al son de uno solo y otros en que cada uno lleva su atambor pequeño, bailando y tocando juntamente. También usan cierta suerte de adufes, nombrados huancartinya, pífano llamado pincollo. Antara es otro género de flauta corta y ancha. Quenaquena es una caña sola como flauta, para cantar endechas. Quepa es una suerte de trompetilla que hacen de un calabazo largo. Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestas como cañones de organos, juntas y desiguales, que la mayor será larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayaríchic, y tócanlo puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido. Tocan asimismo caracoles y otros instrumentos de menos cuenta.

Fuera de las galas y arreos que sacan en sus bailes, se ponen en la garganta del pie sartas de sus cascabeles, que son de dos o tres maneras. Los incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de fríoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, y llamábanse estos cascabeles zacapa. Chanrara son otros que hacían de cobre y plata como campanillas. Los más comunes eran los que se llaman churu, los cuales eran de caracoles de mar larguillos y de varios colores (Cobo, ed. 1956, t. II:270).

Cada *taqui*, que formaba parte de una o varias ceremonias, tenía su significación particular. Resulta algo difícil identificar los diferentes *taqui* que podrían haber sido bailados y cantados en la ceremonia del *Inti raimi* y la *Capac hucha*, antes de la conquista española. Los cronistas ofrecen diferentes nombres para un mismo *taqui*, sea porque no entendieron bien el nombre quechua, sea porque el nombre del *taqui* podía variar según las regiones. Además no hay que olvidar que las descripciones son coloniales, los cronistas tienden a mezclar las tradiciones que recojen con las observaciones que pudieron hacer. Finalmente, todas las descripciones de *taqui* son incompletas y resulta por lo tanto difícil compararlas.

Conscientes de estas limitaciones veamos los *taqui* propios de los incas que se bailaban y cantaban en la ceremonia del *Inti raimi* y de la *Capac hucha*, y tratemos de identificar sus significados particulares que parecen ser una forma de recordar las hazañas de los ancestros y antepasados, la historia autóctona, para retornar al origen de la fuerza vital necesaria para asegurar la producción y reproducción de los incas y sus instituciones y perpetuar el orden ancestral.

3.2 Los *taqui* del *Inti raimi* y del *Itu*

Huayllina o *haylli*: canto bailado del poder productivo

Según Molina los incas cantaban y bailaban en los ritos del *Inti raimi* el *taqui huallina* en Mantucalla y “Sacavan a esta fiesta las dos figuras de muger llamadas palpasillo e ynca oillo con ropas muy ricas cuviertas con chapería de

oro...". Hemos visto que tanto Cabello Valboa como Acosta mencionaron las "estatuas de madera...vestíanlas muy galanas... ansi de abito de hombre como de muger" en torno de las cuales los incas "derramauan muchas flores" con el nombre de *taqui cayo* que se cantaba y bailaba en el Inti raimi. El *taqui cayo* entorno a las estuas de madera corresponde al *taqui huayllina* de Molina.

Cobo confirma como era Mantucalla, donde se realizaban ritos entorno a figuras de madera:

...un cerro de gran veneración, en el cual, al tiempo de desgranar el maíz, hacían ciertos sacrificios, y para ellos ponían en el dicho cerro muchas haces de leña labrada vestidos como hombres y mujeres y gran cantidad de mazorcas de maíz hechas de palo; (Cobo, ed. 1956, t. II:176).

Luego se celebraba una Capac hucha:

y después de grandes borracheras, quemaban muchos carneros con la leña dicha y mataban algunos niños (Cobo, ed. 1956, t. II:176).

Las "dos figuras" que salían con el *suntur paucar* y las ovejas grandes de oro y plata, recuerdan la salida de los antepasados del *tambo pacarina*. El *taqui huayllina* reactualiza entonces, como lo reconoce Molina, la salida de la *pacarina*, el origen de los antepasados incas.

Las figuras mencionadas por los cronistas que tratan los ritos cuzqueños a fines del siglo XVII recuerdan las estatuas que armaban los indios de Huaro-chirí, a comienzos del siglo XVII, en el baile *macuayunca* o *macua*. Las figuras eran de paja, *ichu*, atada a palos y se les añadía otra paja de raíz muy roja, *casira*, para representar su ornamento de cabeza:

Trenzaban una variedad de ichu llamada chupa, y luego ataban una gran cantidad de palos y allí... dos.

Estos tenían siete brazos y medio de alto y fácilmente, dos de ancho

Ponían paja de una variedad llamada casira –ésta tiene una raíz de un rojo muy vivo– sobre su cabeza para representar la cabellera (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Estas estatuas, *chutas*, eran de hombre *yomca* y de mujeres, *huasca*:

Cuando terminaban de preparar las dos estatuas (?), a una le colocaban la señal del varón que llaman yomca.

A la otra, colocaban la señal de la mujer llamada huasca (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Los indios se vestían especialmente para este canto bailado y llevaban *tamtas*. Arriaga habla de "unos alzacuellos de plumas que llaman huacras, y en otras partes tamta" (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381).

Sabemos que enseguida todos se vestían con ropa fina y lo que llaman tamtas y empezaban a competir arrojando un objeto llamado huichco (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:381–n83).

Entonces, se dice que enderezaban a las dos estatuas que llamamos chutas y empezaban a arrojar el huichco.

Mientras arrojaban el huichco –cada ayllu lo hacía por turno– las mujeres, sin tambores, bailaban para ellos y recitaban el rezo siguiente a la intención del yomca: “¡Recibe esto de parte de tus pobres hijos!”; después, repetían las mismas palabras al huasca: “¡Recibe esto de parte de tus pobres hijos!” (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:383–5).

Entonces, arrojaban el huichco contra el huasca a fin de obtener hijas y toda clase de comida; enseguida, lo arrojaban contra el yomca para obtener hijos, chahuar y todo lo necesario para su subsistencia (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:387).

Competían arrojando el huichco para obtener llamas, llamas machos y hembras.

Las estatuas contra las cuales se arrojaba el *huichco* parecen entidades relacionadas con la autoctonía y la fertilidad o poder reproductivo.

El *macuayunca* o *macua* sería el baile ritual que permitía a los checas, invasores de las tierras de los yuncas, obtener de antepasados de los autoctonos la reproducción de los hombres, de las plantas y de los animales domésticos. Podemos suponer que el *taqui hayllina* de Molina, o el *taqui cayo* de Cabello Valboa y Acosta, similar al *macuayunca* o *macua* era el canto bailado que permitía asegurar la producción en el incanato.

El *taqui huayllina* bailado y cantado en el *Inti raimi* y en el *Capac raimi* podría ser un *haylliy*, un canto de victoria, González Holguín traduce:

Cantar o canto de los que vencen o triunphan. Haylli haylli victoria victoria.

Cantar de triunpho. Haylliy, y quando acaban la chacra que la vencen.

Cantan. Halliy haylliy, victoria, victoria.

Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la chacara, Hayllini hayllicuni (González Holguín, ed. 1989:445–6).

El *taqui huayllina*, si el nombre que le da Molina lo relaciona de hecho con un *Haylliy*, sería el canto bailado de todas las victorias que permiten asegurar la producción.

Coyo o aucayo: canto bailado del poder bélico

Molina indica que junto con el *taqui huayllina* se cantaba y bailaba el *taqui coyo* con máscaras de “leones”, pumas, en el *Capac raimi*:

...se asentaban todos por sus parcialidades, los de Anan Cuzco y Hurin Cuzco tenían ya aparejados unos leones desollados, y las caveças vacías teníanlas puestas, en las orejas unas orejeras de oro, y en las caveças unas ppatenas de oro, y en lugar de los dientes, que los avían sacado, les ponían dientes de oro, y en las manos unas ajorcas de oro que llaman chipana. LLamavan estos leones hillacunya chuquicunya; poníanselos en las caceças de suerte que todo el pescueso y cavesa sobre pujava sobre el que se vestía, y el cuerpo del león le quedava en las espaldas; y vestíanse los que avían de entrar al taqui unas camisetas coloradas hasta en pies, con unos rapacejos blancos y colorados. LLamavan estas camisetas puca caycho anco; llamavan a este taqui coyo, inventólo Pachacuti Ynca Yupanqui, y hacíase con tambores, dos de Anan Cuzco y dos de Hurin Cuzco. hacían este taqui dos veces al día y en acavado de hacello, hacían el taqui guallina (Molina, ed. 1989:108).

Cobo, al describir la fiesta del Capac raimi, nota que:

...por fin y remate deste mes y fiesta, se juntaba todo el pueblo en la plaza a un regocijo y baile que llamaban Aucayo (Cobo, ed. 1956, t. II:211).

Hacían el son con cuatro atambores grandes del sol, y cada atambor tocaban cuatro indios principales vestidos de muy particular librea, con camisetas coloradas hasta los pies con rapacejos blancos y colorados; encima se ponían unas pieles de leones desollados enteros y las cabezas vacías, en las cuales les tenían puestas unas patenas, zarcillos en las orejas, y en lugar de sus dientes naturales, otros del mismo tamaño y forma, con aljorcas en las manos, lo cual todo era de oro. Poníanselas de manera que la cabeza y cuello del león les sobrepujaban sobre sus cabezas, y el cuerpo les caía en las espaldas; (Cobo, ed. 1956, t. II:212).

Sabemos que los invasores de los yuncas de la región de Huarochirí celebraban durante dos años a los antepasados autoctónos cantando y bailando el *Macuayunca* o *macua*, similar al *taqui hayllina* de los incas, y los dos años siguientes celebraban a sus propios antepasados cantando y bailando el *Masoma*.

A propósito de *Namsapa*, antepasado de los checas, y de *Chutacara*, antepasado de los allaucas, se recuerda que llegaron con *huanapaya*, caracoles del mar caliente, que servían como trompetas para llamar a las llamas. Estos caracoles son las insignias que permitían identificar los pastores dueños de rebaños:

Cuando Chutacara sopló el huanapaya, los huacas locales repartieron a las llamas.

Así fue su origen.

A causa del origen de estas llamas, la gente guardaba los demás huanapayas (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:377).

En cuanto a *Namsapa*, los indios de Huarochirí informaban que también llegó con un caracol como dueño de llamas, y que se conservaba la piel de su cara, hecha máscara, con la cual bailaban para apropiarse de su valentía. También bailaban con la máscara de la piel de valientes enemigos con el mismo fin, es decir apropiarse del poder bélico.

Y el caracol llamado coricaquia llegó con el.

De él, decían: "Es él nuestro origen, fué él quien primero vino a estas tierras y se apropió de ellas". Por eso le recortaron el rostro y, transformándolo en máscara, se lo colocaron encima de los suyos y bailaron disfrazados así.

Después, cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y, transformándolo en máscara, bailaban llevándolo. Decían que de esto derivaba su valentía.

Y los hombres mismo que habían sido capturados en la guerra, solían decir: "Hermano, ahora me matarás. Yo he sido un hombre animado con grandes poderes. Harás de mí un huayo y cuando esté por salir a la pampa me ofrendarás buenas cantidades de comida y bebida".

Respetando estas palabras, la gente ofrendaba comida y bebida a los demás huayos diciéndoles: "Hoy día bailarás conmigo en la pampa".

Sabemos que transportaban a estos huayos en literas durante dos días (Taylor, ed. 1987a, cap. 24:367-75).

En la “Carta Annua” de los Jesuitas de 1609, del fondo Gesuitico N°1488, 11, 9 de los Archivos de los Jesuitas de Roma (Taylor 1987b), se menciona un baile con las máscaras de los hombres valientes que era muy parecido al *masoma*:

Tienen vnas mascarar, o caratulillas cortadas rostro de vn hombre con el mismo hueso y piel, como estaua antes, para la qual deuen tener algun modo de sierra o instrum(en)to muy agudo. Esta mascara su(e)le ser de algun Indio muy noble. o valiente. o pers(on)a señalada, a esta hacen fiesta q(uan)do el mays esta de saçon. y preparando dos días la chicha y lo demas necess(ari)o El tercero. y quarto se traen en unas como andas vnos hechos colgando mays al cuello. y ponese vno la mascara y trenle en andas. y el sacrificio q(ue) le ofrecen es echar las indias en el suelo vnos pedacitos de Sebo de llama. esta fiesta dura dies días (Taylor 1987b:94).

El *masoma*, que recordaba el origen de los antepasados checas y se bailaba con las máscaras de pieles de los antepasados o enemigos, que tenían en común la valentía, era muy similar al *taqui coyo* o *aucayo* cantado y bailado por los incas con máscaras del más valiente de los animales, el “león” o puma.

Ponerse las máscaras de piel de valientes antepasados o valientes enemigos vencidos permitía a los checas apropiarse de la valentía que habían tenido (Bellier & Hocquenghem 1991). Bailar con las máscaras de “leones” permitía a los incas apropiarse de la valentía de los felinos (Hocquenghem & Sandor 1981; Hocquenghem 1983). En este caso el *taqui coyo* o *aucayo* sería el canto baile ritual que permite revitalizar el poder bélico, la valentía de los guerreros. González Holguín traduce:

Guerrero famoso matador. Auccay chapcha (González Holguín, ed. 1989:536).

Auca, o hayu. Enemigo aduersario.

Aucca. Enemigo traydor contrario.

Auccak. El soldado.

Auccay chapcha. Destroçador de enemigo guerrero diestro.

El vocabulario de la lengua del inca indica que había instrumentos para la música guerrera y cantos de victoria en las batallas:

Aucay pincollo. Pifano.

Aucay huancar. Atambor de guerra.

Aucay Haychay. Alaridos al tiempo de la victoria.

Aucay haylli. canto triunplal, y fiesta de victoria.

Aucaman haychapucuni. Tocar a victoria, y lebantar alaridos, victoria victoria haycha haycha.

Cuando Garcilaso de la Vega describe en el contexto de la fiesta del sol las “máscaras hechas a posta, de las más abominables figuras que pueden hacer”, es bien posible que se trate del *taqui coyo* o *taqui guaçon*.

Se entiende ahora porque confudieron Cabello Valboa y Acosta dos cantos bailados de victoria, el *taqui cayo* el *taqui huayllina*, uno de victoria del poder reproductivo y otro de victoria del poder bélico.

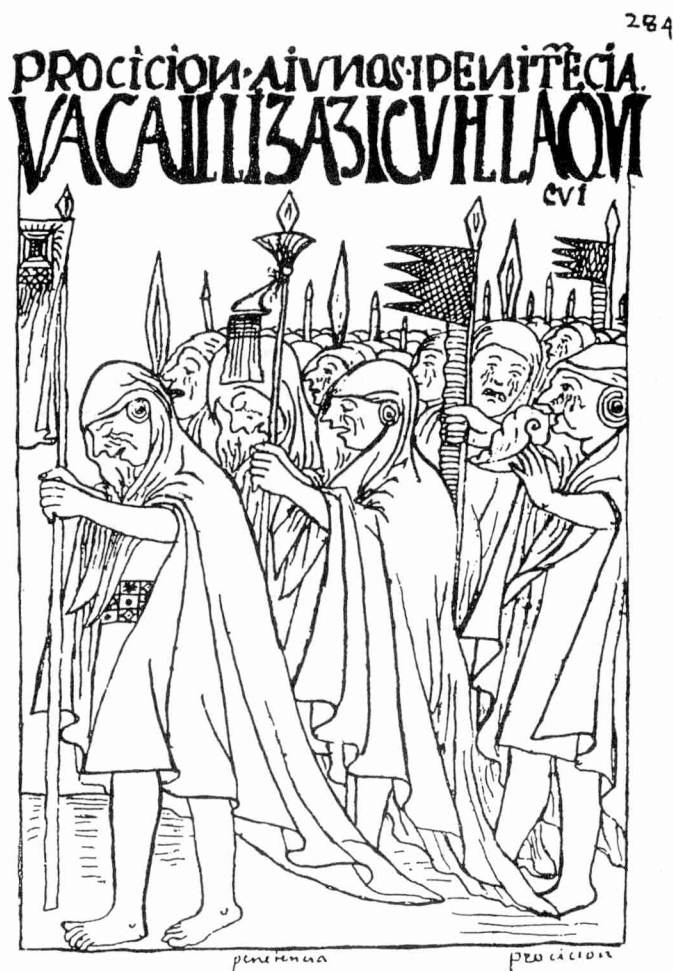


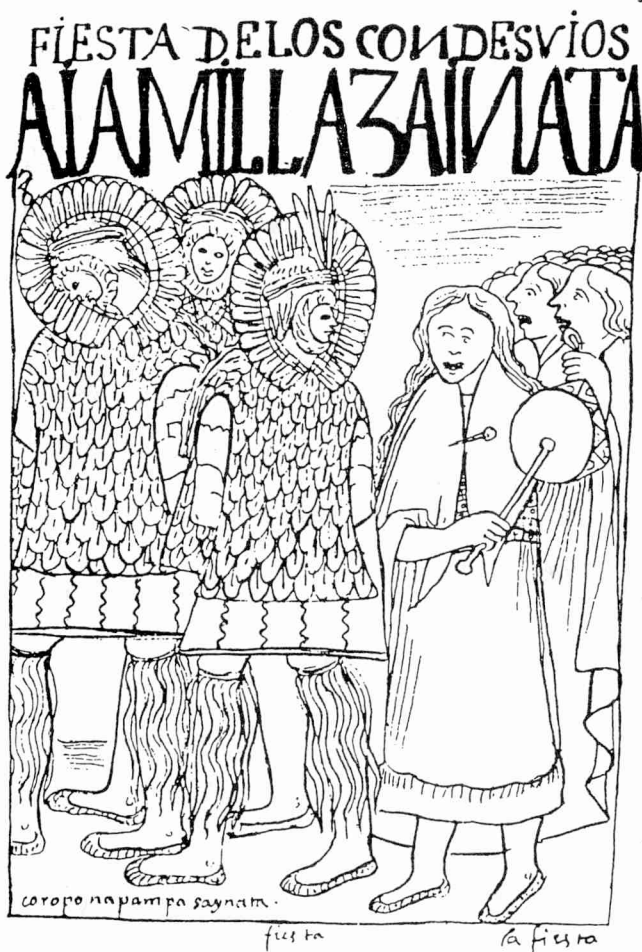
Fig. 5. Guaman Poma de Ayala

Taqui guaçon

Guaçon parece ser el nombre más general que se dio, a finales del siglo XVI, a los cantos bailados con máscaras. Acosta al tratar de las fiestas de los indios informa:

Otras danzas había de enmascarados, que llaman guacones, y las máscaras y sus gestos eran del puro demonio (Acosta, ed. 1954:207).

326



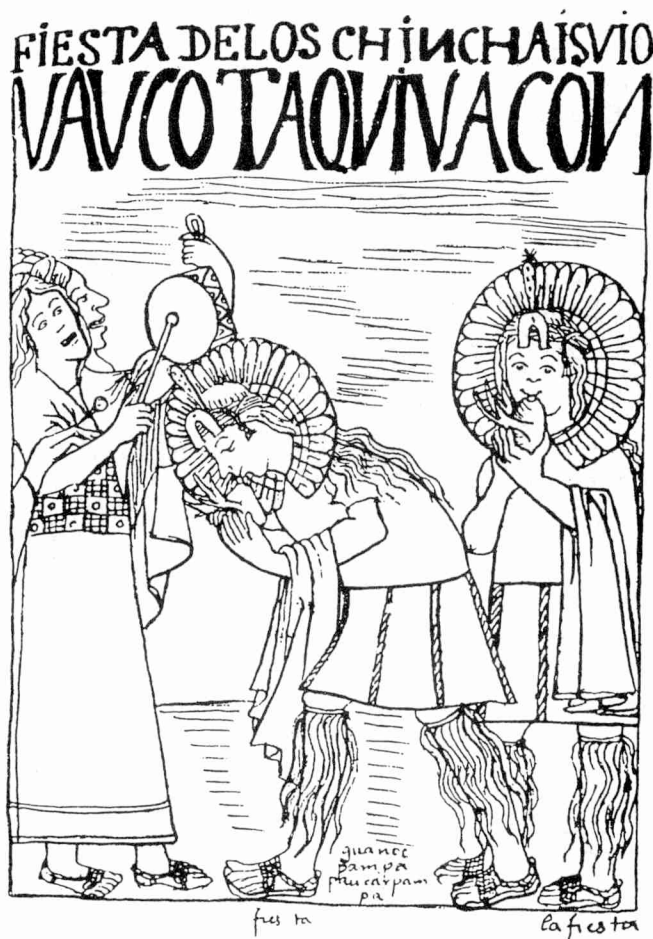
301

Fig. 6. Guaman Poma de Ayala

Cobo describe el baile *guacon*, que no era propio de los incas sino general:

De los bailes más generales y usados que hacían, es uno el que llaman de guacones: es danza de solo hombres enmascarados dando saltos, y traen en la mano alguna piel de fiera o algún animalejo silvestre muerto y seco (Cobo, ed. 1956, t. II:271).

González Holguín indica que el nombre de este *taqui* significa baile de enmascarados:



295

Fig. 7. Guaman Poma de Ayala

Mascara çaynata. Enmascarados, çaynatacuna, o huaccon (González Holguín, ed. 1989:583).

Para Guaman Poma de Ayala, el *taqui* con máscaras, *zainata*, sería específico de los *Conde suios* (ed. 1980:300–1, Figura 6) y el *taqui Uauco*, *taqui uacon*, sería el baile de los *Cinchai suio* (ed. 1980:294–5, Figura 7). Este cro-

nista no presenta los *taqui* como cantos y bailes rituales, por lo tanto no los asocia con ceremonias particulares ni indica sus significados propios:

Los quales danzas y arauis no tiene cosa de hechisería ni ydúlatrias ni encantamiento, cino todo huelgo y fiesta, rregocixo. Ci no ubiese borrachera, sería cosa linda (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980:288).

Yarauri: canto bailado del poder creativo

Veamos ahora cual puede haber sido el *taqui* celebrado en la ceremonia del Itu cuando los incas se vestían con:

camisetas coloradas de cumbi con rapacejos largos del mismo color; ceñíanse debajo dellas unas criznejas largas que les colgaban hasta los pies; en las cabezas unas diademas grandes de pluma bien labradas, de diversos colores,... (Cobo, ed. 1956, t. II:220-1).

Esta manera de vestir recuerda la descripción de Molina del *alauicitua taqui* que se celebraba, frente a los cuerpos de los antepasados de los linajes incas y las figuras de sus ancestros míticos (Molina, ed. 1989:73-96). Se cantaba y bailaba para librar cada año al incanato de los males que amenazaban a los incas y sus instituciones, al celebrar los ritos de reinstauración del orden ancestral en el mes del equinoccio de la estación seca (Hocquenghem 1979a, 1987:47-78, figs. 1-28).

Los incas, recordando las hazañas de los antepasados, las experiencias acumuladas, la historia autóctona, se relacionaban con el origen de la fuente de la fuerza vital e imploraban al que "animaba" el mundo, para conservar el poder creativo y perpetuar el orden ancestral.

Cuando el orden ancestral estaba amenazado se debía cantar y bailar para conservar el poder creativo necesario para mantenerlo, o reinstaurarlo, y los orejones para el *alauicitua taqui* se vestían como para la procesión del Itu, con:

...unas camisitas coloradas hasta los pies y una diademas en las caveças llamadas pilco casa... (Molina, ed. 1989:78).

El *alauicitua taqui* se acompañaba con:

...unos canutos de caña, chicos y grandes, haciendo con ellos una música llamada tica-tica. Davan en aquel día gracias al Hacedor por los aver dejado llegar a aquella fiesta y que los llegase a otro año sin enfermedades y lo mesmo al Sol y Trueno (Molina, ed. 1989:78-9).

González Holguín traduce:

Antara. Flautillas juntas como órgano (González Holguín, ed. 1989:28).

Ttica. la flor que es plumaje.

Tticallini tticallicuni. ponerse flor o plumaje en la cabeza.

Tticallicipayani. Ser demasiado amigo de plumajes.

Tticachantasca. ramillete compuesto.

Tticallicy camayoc. El que usa mucho de plumaje. (González Holguín, ed. 1989:340).

Guaman Poma de Ayala describe y representa de manera similar dos procesiones de imploración al ancestro “criador de los hombres”, el que “anima el mundo”, (Figuras 4 y 5). Estas procesiones parecen ilustrar la descripción de Cobo a propósito de la ceremonia del Itu:

...y lo restante del pueblo tenía cubiertas las cabezas con las mantas o capas,... (Cobo, ed. 1956, t. II:220-1).

La primera ceremonia ilustrada por Guaman Poma de Ayala era calendárica y se realizaba para tener lluvia, agua, como parte de los ritos del Uma raimi que se celebraba durante el mes que seguía el de la Citua, en octubre:

Y acá hazía grandes llantos, acá hombres como mugeres y de su parte los dichos niños y por su parte los enfermos, coxos y ciegos, y de su parte los viejos y viejas. Y cada uno destos los que tenían perros los lleuauan y uan haziendo gritar, pidiendo agua del cielo a dios Runa Camac... (Guaman Poma de Ayala, ed. 1980:228-9, Figura 4).

La segunda era una procesión extraordinaria de “aiunos i penitencia” (Figura 5), que debe corresponder a la ceremonia del Itu. El texto especifica que los incas, implorando a Pacha Kamaq el que “anima el mundo”:

Hacían esta dicha penitencia, huntados las caras con negro, ynbijados todos los hombres y mugeres con nununya y quichimcha sobre ello. Todos llorando... (Guamán Poma de Ayala, ed. 1980:258-9, Figura 5).

Los rostros huntados, embijados en la procesión de penitencia recuerdan el baile más general que Cobo llama *guayayturilla*.

Otro baile se dice *guayayturilla*; báilando hombres y mujeres embijados los rostros y atravesados con una cinta de oro o plata de oreja a oreja por encima de la nariz; el son hacen con una cabeza de venado seca, con sus cuernos, que les sirve de flauta, y comienza el baile uno y síguenle los otros con gran compás (Cobo, ed. 1956:271).

El *taqui guayayturilla* podría ser el canto bailado más general que corresponde al *alauicítua taqui* de los incas.

González Holguín indica el sentido de *harauí*:

Harauí o yuyaycucuna o huaynaricuna ttaqui. Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición... (González Holguín, ed. 1989:152).

Guaman Poma de Ayala considera al *aravi* acompañado por flautas como una canción de amor (Figura 8).

Cobo señala:

Los que eran de regocijo y alegría se decían arabis; en ellos referían sus hazañas y cosas pasadas, y decían loores al inca; entonaba uno solo y respondían los otros (Cobo, ed. 1956, t. II:271).

El *harauí*, canto y baile de la historia de los linajes incas, de la acumulación de las experiencias, del saber y poder creativo, debía permitirles librar el incanato de los males, cada año y en casos de extrema necesidad, al formar parte de la ceremonia del Itu para asegurar la perpetuación del orden ancestral.

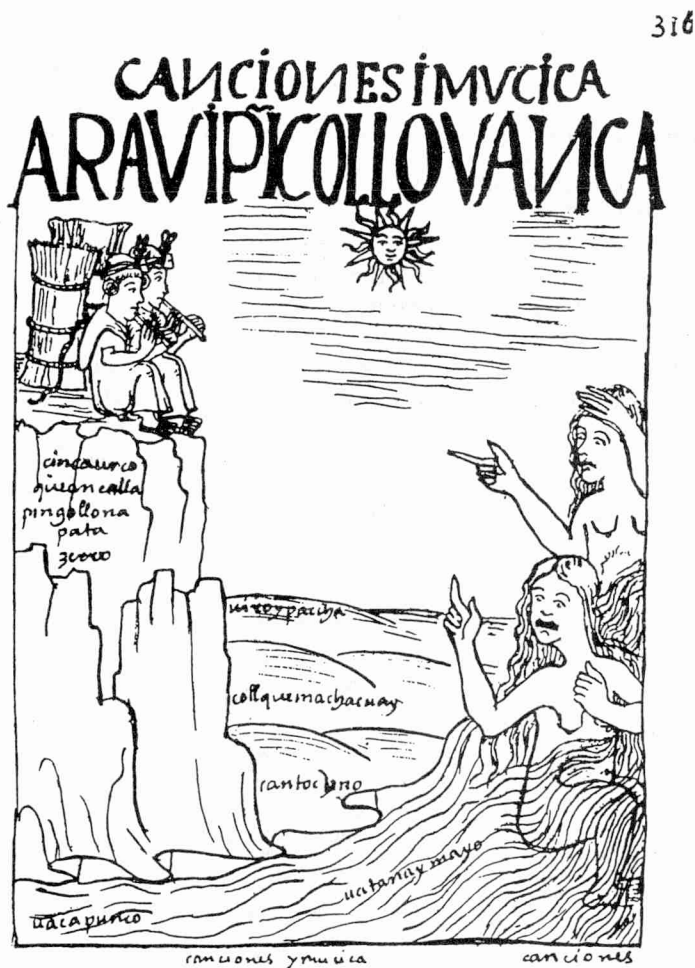


Fig. 8. Guaman Poma de Ayala

3.3 La función de los taqui: transmisión de las diferentes fuerzas vitales

Taylor, en el glosario que presenta en la introducción a los ritos y tradiciones de Huarochirí, considera que:

camac- no correspondía en la religión precolombina al concepto cristiano de “crear” sino que indicaba la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante (*camac*), generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado (*camasca*).

El concepto cristiano de “crear”, producto de una visión del mundo monoteísta donde el dios supremo y sempiterno es la causa y origen de todo lo visible y lo invisible, tenía poco en común con la cosmovisión andina que deffinía las relaciones entre un pueblo eminentemente agrícola, compuesto de diversos grupos, familias, clanes, etnias, cada uno “animado” por un dios protector y un antepasado particular, y las fuerzas que determinaban su subsistencia. el *camac*, que invocaba el indio, era una fuerza eficaz, una fuente de vitalidad, que animaba y sostenía no sólo al hombre sino también el conjunto de los animales y cosas para que pudiesen *realizarse*, es decir, que su potencialidad de funcionar en el sentido determinado por su propia naturaleza se hiciese *real* (Taylor, ed. 1987a:24-5).

Al tratar de entender la significación particular de los cantos bailados durante la ceremonia solsticial del *Inti raimi* y del *Itu*, llegamos a percibir que los *taquis* tendían cada uno a conseguir una fuerza o poder particular, el poder reproductivo, el poder bélico, el poder creativo.

Taylor distingue tres vocablos quechuas que representan diferentes formas de poder y que en ciertos contextos, podrían traducirse todos por “poderoso”, *callpa*, *sinchi* y *capac*:

Callpa se emplea para indicar el poder que proviene del esfuerzo y sobre todo, el poder del chamán o *camasca*. *Sinchi* es el poder asociado con el coraje físico, la valentía. *Capac* es el poder ostensible, visible del que reúne la riqueza material con las otras formas del



Fig. 9. (Hocquenghem 1987:fig. 167)

poder. Santo Thomas, el Anónimo 1586 y holguin asocian *capac* con “imperio” y “riqueza”, “opulencia” y “dominación”. Las glosas de las formas derivadas incluyen generalmente la referencia “real”. Para el Anónimo 1586, *capac* es “Rey, rico, poderoso, ilustre. en el Manuscrito [de Huarochirí], *capac* se reemplaza a menudo por el hispanismo rico. Empleamos como glosa ‘poderoso’” (Taylor, ed. 1987a:27).

Se revitalizaba, entonces, cantando y bailando los diferentes *taqui* diferentes aspectos de la fuerza vital. Con el *taqui huayllina*, se mantenía el poder productivo, *capac*. Con el *taqui Coyo* o *aucayo*, se conservaba el poder bélico, *sinchi*. Con el *yarauí*, acumulaba el saber hacer autoctónico, *callpa*.

Cantando y bailando los incas representaban la salida de sus ancestros de la *pacarina* y retornaban a la fuente de la fuerza vital, *camac*, reactualizaban el mito del origen, por lo tanto afirmaban su identidad, legitimaban su poder y perpetuaban el orden ancestral.

Es interesante notar que la forma gramatical del canto transportaba de hecho al tiempo y espacio del origen. Itier (1992), quien transcribió, revisó y analizó los textos rituales quechuas contenidos en los procesos de idolatrías de Cajatambo (Huertas 1981, apéndice 3 en Duviols 1986), considera que el mito, la historia de la llegada de la pareja ancestral, se narra en segunda persona y con el pasado simple, es decir el que se utiliza para referir hechos presenciados por el que habla y se opone al pasado narrativo, propio de los sucesos conocidos “de oídas” y que es el que esperaríamos aquí.

Ambos rasgos, narración en segunda persona y utilización del pasado simple, responden a la misma necesidad de actualizar el mito de origen y anular la distancia existente entre el pasado mítico y el presente. La segunda persona coloca al héroe mítico ante la vista de quienes cantan o escuchan el canto y el pasado simple convierte al cantor en testigo de los actos fundadores. En Cajatambo con sus cantos bailados, en sus idiomas y en sus usanzas antiguas, en la tradición de los *taqui yarauí*, los indios transmitían las historias de los antepasados progenitores de linajes.

El orden ancestral de los orejones, no era propio de los incas, sino que era respetado por todos los grupos étnicos integrados al incanato. Los diferentes linajes andinos conquistados por los incas, compartían el mismo culto a los antepasados y ancestros y respetaban el mismo orden ancestral que desde el primer milenio antes de nuestra era aseguraba la producción y reproducción de las sociedades de los Andes centrales. El orden ancestral de los incas era un orden ancestral andino. Veamos algunas imágenes prehispánicas que pueden ilustrar los mitos y ritos, los cantos bailados incaicos.

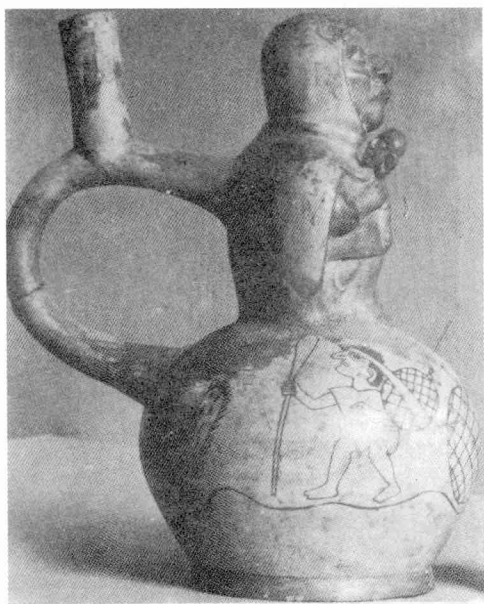


Fig. 10a, b, c. (Hocquenghem 1987:figs. 63, 66, 67)

4. La imagen: inscripción del mito y el rito

4.1 La iconografía andina

En trabajos anteriores hemos tratado de mostrar que la representación icónica de los mitos y ritos del calendario ceremonial andino tuvo la función de una inscripción. En las sociedades de los Andes centrales, que no tenían escritura, la iconografía representó desde el primer milenio antes de nuestra era el orden ancestral andino (Hocquenghem 1987).



Fig. 12. (Hocquenghem 1987:fig. 68)



Fig. 13. (Hocquenghem 1987:fig. 69)

La iconografía moche

Para indicar la relación entre la imagen, el mito y el rito a lo largo de casi dos milenios, basta considerar las imágenes moldeadas y pintadas en la cerámica moche (200 a 600 d.C.):

- Las representaciones de antepasados con los colmillos y serpientes de los poderosos inmortales, saliendo de un cerro con el maíz y la yuca en las manos, se relacionan con la aparición de los antepasados de los incas en su **pacarina** con sus insignias, instrumentos, animales y plantas (Hocquenghem 1983; 1987:157–77, figs 171–7, ver Figura 9).
- Las representaciones de ofrendas de niños, redes con ornamentos de metal, de coca, de conchas y de niños pueden compararse con las descripciones de **Capac hucha** de Guamán Poma de Ayala (Hocquenghem 1980; 1987:108–15, figs 62–78, ver Figuras 10a, b, c, 11, 12, 13 y 2).
- Las representaciones de guerreros moche que lanzan con propulsores flores en el aire pueden relacionarse con la ilustración de Guaman Poma de Ayala de los ritos del **Coyaraimi** o **Citua** que muestra guerreros incas tirando con ondas bolas de paja encendida o flores de color tornasol (Hocquenghem 1979a; 1987:47–62, figs 1–13, ver Figuras 14, a, b, c, d y Figura 3).
- Las representaciones de personajes con penachos de plumas frente a mazorcas puestas sobre palos que representan estatuas recuerdan el **taqui coyo** de los incas y el baile del **macua** o **macuayunca** de los checas (Hocquenghem 1987:157–77, figs. 171–7, ver Figura 15).
- Las representaciones de bailes con máscaras, al son de sonajas, flautas y tambores, ilustran los **taqui huayllina** de los incas o el baile **masoma** de los checas (Hocquenghem 1987:157–77, ver figs. 171–7, fig. 16).
- Las representaciones de procesiones con trajes largos, ornamentos de plumas, con las insignias de los moches al son de las antaras, trompetas y caracoles, se pueden acercar a las descripciones de la procesión del **Itu** y el **alauicitua taqui** (Figura 17).



Fig. 14a, b, c, d. (Hocquenghem 1987:figs. 2a, b, c, d)



Fig. 15. (Hocquenghem 1987:fig. 165)



Fig. 16a. (Hocquenghem 1987:fig. 164)



Fig. 16b. (Hocquenghem 1987:fig. 135)

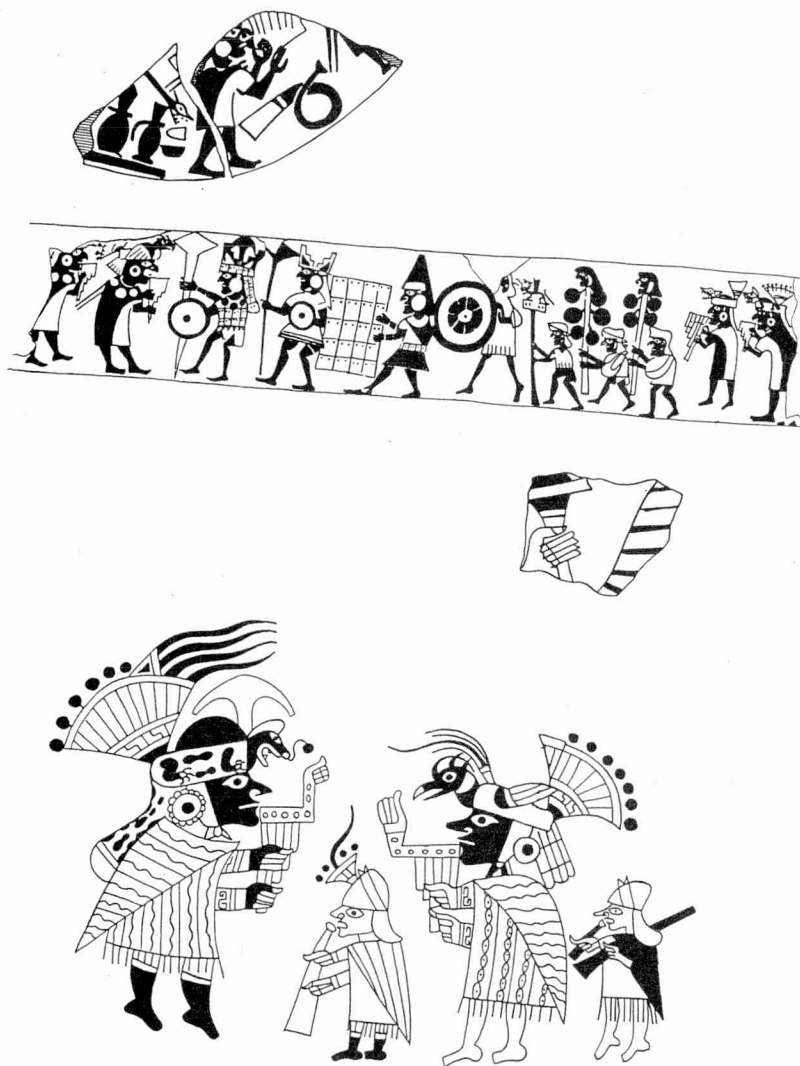


Fig. 17. (Kutscher 1983:figs. 153-155)

Referencias

- Acosta, J. de
1954 *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. B.A.E. Madrid. 633.
- Albornoz, C.
1989 "Instruccion para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haziendas" [#1583]. En *Las crónicas de los Molinas*. H. Urbano y P. Duviols, ed. Madrid. *Cronicos de America* 48. *Historia* 16, 161-98.
- Bellier, I. & A. M. Hocquenghem
1991 "De los Andes a la amazonía una representación evolutiva del 'otro'". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 20(1):41-59.
- Betanzos, J. de
1987 *Suma y narración de los Incas* [1550]. Madrid: Ed. Atlas.
- Cabello Valboa, M.
1951 *Miscelánea Antártica* [1586]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cieza de Leon, P.
1984 *Cronica Perú* [1553]. Primera parte. Lima: PUC.
1985 *Cronica Perú* [1553]. Segunda parte. Lima: PUC.
1987 *Cronica Perú* [1553]. Tercera parte. Lima: PUC.
- Cobo, B.
1956 *Historia del Nuevo mundo* [1653]. B.A.E. Madrid.
- Duviols, P.
1986 *Cultura andina y represion: procesos y visitas de idolatrías y hechicerías Cajatambo, siglo XVII*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Garcilaso de la Vega, I.
1959a *Comentarios reales de los Incas* [#1609]. Lima: Librería Internacional del Perú.
1959b *Historia General del Perú* [#1609]. t. I, II. Lima: Librería Internacional del Perú.
- González Holguín, D.
1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca* [#1608]. Ed. facsimilar de la versión de 1952. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guamán Poma de Ayala, F.
1980 *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [#1615]. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, París, s.p. Edición precedente 1936.
- Hocquenghem, A. M.
1979a "L'iconographie mochica et les rites de purification". *Baessler Archiv* 27(1):211-52.
1979b "Rapports entre les morts et les vivants dans la cosmovision mochica". En *Les hommes et la mort*. París: Le Sycomore, Objets et Mondes, 85-95.
1980 "Les offrandes d'enfants: essai d'interprétation d'une scène de l'iconographie mochica". *Indiana* (Berlín) 6:275-92.
1980-81 "L'iconographie mochica et les représentations de supplices". *Journal de la Société des Américanistes* 67:249-60.
1983 "Les crocs et les serpents: l'autorité absolue des ancêtres mythiques". En *Visible Religion, Annual for Religious Iconography*. Leiden: Brill, Vol. II:58-74.
1987 *Iconografía Mochica*. Lima: PUC.
- Hocquenghem, A. M. & A. Sandor
1981 "Metonymy over Metaphor: Interpretation of Moche Humming Birds". En *Andine Archæologie - Arqueologia andina*. A. M. Hocquenghem y Susana Monzon. ed. Berlín: FU, 353-70.
- Huertas Vallejo L.
1981 *La Religión en una sociedad rural andina*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- Itier, C.
1992 "La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatría de Cajatambo." *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* (Lima) 21(3):1009-51.
- Kutscher, G.
1983 *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie. Band 18. Munich: Beck.
- Molina, C. de
1989 "Relacion de las fabulas i ritos de los ingas hecha por Cristobal de Molina, cura de la parroquia de nuestra señora de los remedios, de el hospital de los naturales de la ciudad de el Cuzco,

- dirigida al reverendísimo señor obispo don Sebastian de el artaum, del consejo de su magestad" [1575]. En *Las crónicas de los Molinas*. H. Urbano y P. Duviols, ed. Madrid: Cronicos de Americas. Historia 16, 47-134.
- Sarmiento de Gamboa, P.
 1988 *Historia de los incas (Historia general llamado Indica)* [1572]. Biblioteca de viajeros hispánicos 4. Madrid: Ed. Polifemo.
- Taylor, G.
 1974-76 "Camay, camac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri". *Journal de la Société des Américanistes* (París) 63:281-319.
- 1987a *Ritos y tradiciones de Huarochiri siglo XVII*. Lima: IEP-IFEA.
- 1987b "Cultos y fiestas de la comunidad de san Damián (Huarochiri) según la *Carta annua* de 1609." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* (Lima) 16(3-4):85-96.

LA COMUNICACIÓN CON LOS DIOSES: SACRIFICIOS Y DANZAS EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA SEGÚN LAS “TRADICIONES DE HUAROCHIRÍ”

Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz

El propósito de esta ponencia es la descripción y el intento de una mejor comprensión de algunos rituales andinos de la época prehispánica. La mayoría de la información se encuentra en las “Tradiciones de Huarochirí”, único texto de contenido religioso escrito en quechua de principios del siglo XVII. Aquí cabe observar que a pesar de su fecha relativamente tardía en relación con la época prehispánica estos datos documentan rituales de un tiempo en parte anterior y en parte contemporáneo a la llegada de los españoles, pero siempre se refieren a rituales llevados a cabo en un contexto de religión autóctona ya que la razón de haber escrito los textos fue justamente documentar estas manifestaciones de creencias pre-cristianas.

Los textos de Huarochirí son particularmente interesantes pues representan manifestaciones de fe a nivel regional, y no son simplemente resúmenes de lo que los cronistas españoles creían entender en cuanto a las costumbres del “imperio incaico”.

Los datos de Huarochirí se complementan con otros de fuentes escritas por autores de ascendencia india o hispánica.¹

En su estudio sobre la transformación religiosa peruana, Marzal (1988:235) observa lo siguiente sobre el rito:

[El rito religioso] debe describirse como una forma de comunicación fija y estereotipada con los seres sagrados, compuesta de palabras, gestos y otros elementos simbólicos, legitimada religiosamente y aceptada culturalmente, que expresa la propia visión religiosa y contribuye a mantenerla, que es un lugar privilegiado para la experiencia religiosa, y que conserva su estructura formal de un modo bastante permanente, aunque su significado pueda cambiar. Los ritos pueden clasificarse por el modo de realización en individuales y colectivos, y por el tiempo de realización en periódicos y no periódicos, pero se clasifican sobre todo, por los fines concretos por los que se realizan (salud, fertilidad, perdón, etc.). Pero quizás la clasificación de los ritos más útil para analizar el comportamiento religioso concreto, sea la de ritos festivos, penitenciales, de transición, curativos y adivinatorios.²

A continuación Marzal (1988:238–61) presenta los distintos tipos de ritos andinos prehispánicos, basándose sobre todo en los cronistas de los Incas; sin embargo también anota la existencia de rituales locales, algunos de los cuales voy a profundizar.

Un análisis estructural se encuentra en el estudio sobre la antropología de las prácticas religiosas de Schwimmer (1980:524, 534). El introduce una diferenciación de los rituales en rituales demostrativos y rituales transformativos:

The purpose of demonstrative practices is above all to make available to those concerned certain kinds of information derived from a spiritual realm, which has become essential for the successful conduct of their social life (1980:524).

El autor menciona aquí la adivinación que revela información anteriormente oculta sobre un estado insatisfactorio; otro rito es el de pasaje que marca el cambio en el estatus de individuos y grupos; finalmente a éstos pertenece también el tabú que marca fronteras entre espíritus, personas y cosas que tienen una eficacia religiosa por un lado, y el mundo normal por otro.

Mientras que los rituales demostrativos marcan y actúan en las condiciones reales de la existencia tal como aparecen en la conciencia religiosa de las culturas particulares, las prácticas transformativas tienen como meta cambiar las condiciones de existencia, como por ejemplo el intento de estimular el crecimiento del cultivo, que se intenta fomentar mediante técnicas que el autor denomina “mágicas”, dirigidas a las fuerzas naturales o a los espíritus que las controlan (cf. Schwimmer 1980:530).

Siguiendo esta diferenciación, podríamos distinguir entre los sacrificios como parte de los rituales que tienen carácter demostrativo, y las danzas que forman parte de rituales que son transformativos.

En el marco de este simposio, me parece de particular interés estudiar el aspecto comunicativo que contienen los sacrificios y las danzas que estaban enmarcados en los rituales andinos y formaban parte esencial de ellos.

I. Sacrificios

Antes de empezar a analizar la información de la fuente con referencia a este punto, cabe hacer algunas observaciones sobre el término “sacrificio” y su uso en este estudio.

Para dar una idea del empleo de los términos “ofrecer” y “sacrificar” en la época de la que se trata, conviene citar brevemente el “Diccionario de Autoridades” ([1726–1737] 1976): “ofrecer” es traducido como “presentar y dar voluntariamente alguna cosa: como ofrecer à los Santos” (vol. II, t. V:23/1–2), y “sacrificar” como “hacer sacrificios, ofrecer, ò dar alguna cosa en reconocimiento de divinidad” (vol. III, t. VI:13/1). Se puede suponer que los cronistas y extirpadores de idolatrías hayan usado los términos en este sentido.

En un estudio actual, Widengren (1969:280) ha definido el sacrificio de la manera siguiente:

Bajo sacrificio se entiende una actuación religiosa, el rito que crea una conexión entre la divinidad y el hombre que lleva a cabo el rito del que supone que él puede influenciar a la divinidad hacia una dirección deseada por el que hace el sacrificio. La conexión es creada dedicando un ser vivo, una especie de planta, un líquido o una cosa a una divinidad; en el caso de un ser vivo, con o sin la matanza del mismo.³

Esta definición me parece ser un buen instrumento de trabajo. Para especificar el tipo de dedicación, se pueden usar las sugerencias de van Baal (1976) quien diferencia el acto ritual de matar acompañado de una ofrenda, o sea el sacrificio, de la ofrenda misma que en general es la presentación de

un regalo a un ser sobrenatural. Esta ofrenda siempre es un don, un presente y como tal exige la aceptación del regalo y la reciprocidad. El regalo siempre se tiene que adaptar a las condiciones sociales.

Para entender lo que significaba el sacrificio en la cultura andina, es especialmente importante analizar el vocabulario que se emplea en este contexto.

En su "Vocabulario", González Holguín ([1608] 1989:16) tiene el verbo **aqna-** nominalizado: "acnanacuna", con el significado de "las ceremonias, palabras, instrumentos, y bestidos para sacrificar." El verbo en sí significa "hazer todo género de ceremonias". Esto quiere decir que el quechua de la época colonial temprana y probablemente también de la época incaica tenía un término que se refería a todo lo ritual relacionado con el sacrificio.

El sacrificio mismo, de los camélidos y también de seres humanos, es denominado *capac ocha*, **q(h)apaq hucha**⁴, traducido literalmente por "gran culpa/pecado"⁵. Esta expresión tiene dos explicaciones posibles; primero, puede ser que la palabra **hucha-** en esta expresión haya significado 'venerar a los dioses sacrificando' y haya cambiado de significado al ser usada por los sacerdotes cristianos: como era considerado un pecado hacer o participar en este sacrificio, **hucha-** empezó a significar 'pecar'; ésto indicaría una masiva manipulación lingüística por parte de la cultura impuesta. Segundo, podría ser que se implique en el significado de 'culpa' que las ofrendas se hacían reconociendo una culpa, un pecado, delante de las divinidades. En este caso se trataría del sacrificio expiatorio, en el cual la muerte del animal sacrificado simboliza la muerte de un dios que lleva los pecados de los otros y de esta manera trae la reconciliación de los culpables, también del rey que en el culto es el representante de la divinidad (Widengren 1969:295). Siendo ésta una interpretación tal vez no siempre aplicable, seguramente el **q(h)apaq hucha** se puede entender como acto de penitencia en forma de la pérdida de un objeto de valor que se destruye y que se relaciona con la destrucción de la culpa del dueño de ese objeto (van Baal 1976:173). Según Molina ([ca. 1575] 1943:69), este sacrificio **q(h)apaq hucha** se hacía cuando el Inca empezaba a gobernar y era dirigido a las huacas para agradecerlas y para que ellas no se volvieran contra él castigándolo. En Huarochirí ("Tradiciones de Huarochirí" cap. 22, fol. 89v) el **q(h)apaq hucha** se dirigía a Pachacamac y consistía en el entierro de personas, oro, plata y llamas como alimento para el dios. Cieza, en el "Señorío" ([1550] 1985: cap. XXIX:89) interpreta el **q(h)apaq hucha** como "ofrenda que se pagava en lugar de diesmos a los templos." El aspecto de 'solicitar, procurar' que contiene el verbo **hucha-** según González Holguín ([1608] 1989:199/1), nos indica que el acto de sacrificar también se entendía como acto comunicativo entre el hombre y el ser sobrenatural.

Por eso no sorprende encontrar en este contexto también otras palabras que expresan una comunicación. Aquí es especialmente revelador el texto de Huarochirí. En él se encuentra **mucha-**: los Allauca adoraban en las orillas del lago, probablemente al mismo lago (pues los lagos son los lugares de origen de las alpacas), con sus llamas: "Chay kikin Lliuya Qucha Tuta Qucha

ñisqanchiktapas **muchaqku** ñawpa pachaqa **llamanwan**” (“Tradiciones de Huarochirí” cap. 30, fol. 100v; ed. Taylor p. 438–9)⁶. Existían mediadores entre el hombre que ofrecía su llama, y la divinidad; éstos eran llamados *yanca*⁷ y eran quienes adoraban o rezaban en favor de la persona; esto es expresado mediante el sufijo **-pu**:

Hinallataq llamanta yañcaman quq karqan “Kaywan **muchapuway**; allitay kasaq” ñispa (cap. 24, fol. 95v; ed. Taylor p. 390–1).

Solían dar sus llamas al *yanca* diciéndole, “Con ésta adora en mi favor y estaré bien” (trad. SDS).

Este aspecto de pedir que se haga algo en favor del que ofrece el sacrificio también se encuentra en el uso del sufijo benefactivo **-pu** en otras expresiones verbales; p. ej. se ponían llamas a disposición del Sol y de Pachacamac:

llamantari tukuy hinantin llaqtakunapi *churapuspa* (cap. 22, fol. 89r; ed. Taylor p. 328–9).

poniendo en su favor llamas en todos los pueblos (trad. SDS).

Otra forma verbal con un significado parecido es **kama-ri-pu-**, traducida por González Holguín ([1608] 1989:47/1) como ‘aparejarse, disponerse’:

Pachacamman tukuy yuyaq runakuna llamantapas quwintapas ima hayka vestidon-tapas **kamaripuspa** rirqanku (cap. 20, fol. 85v; ed. Taylor p. 298–9).

Todas las personas adultas fueron donde Pachacamac, poniendo a su disposición llamas, cuyes y toda clase de vestidos (trad. SDS).

Cabe recordar el significado básico de **kama-** que es ‘producir, criar’ (González Holguín [1608] 1989:47/2).

‘Poner a disposición’ del ser sobrenatural implica, según el texto de Huarochirí, que éste se alimenta del animal. Así se enterraba oro, plata y llamas para Pachacamac para que comiera y bebiera: “Hinataq quriktapas qullqiktapas llamakunaktari ... **upyachirqan mikuchirqan**” (cap. 22, fol. 89v; ed. Taylor p. 330–1). La misma idea parece haber sido incorporada en la adoración de la huaca que tenía una “garganta desgarrada” y “le echaban por la garganta una oveja de aquella tierra y la consumía” (Agustinos [1560+] 1865:30). Es un fenómeno religioso conocido el dar de comer al ser sobrenatural (Heiler 1961:207–8); sin embargo, en este tipo de sacrificio de un ser vivo también se puede encontrar el deseo de cargar la fuerza sagrada con la sustancia de fuerza o del alma de la sangre y quitar con esto el tabú peligroso, es decir el anatema, de las fuerzas de condenación que se encuentran en lo sagrado (Heiler 1961:210).

El aspecto comunicativo es también expresado en la combinación de **-pu** con el verbo **willa-**, ‘decir, anunciar’:

Yañcaman llamanta “Kaywan kay Homapacha ñisqakta **willapuway**” ñispa, quq karqan (“Tradiciones de Huarochirí” cap. 24, fol. 95r; ed. Taylor p. 386–7).

Solían dar una de sus llamas al *yanca*, diciéndole, “Con ésta, intercede en mi favor ante este Homapacha” (trad. SDS).

En otro lugar del mismo texto dice que en tiempos antiguos se solía hablar a Pariacaca por medio de llamas, entre otros: “Nawpa pacha Pariacacaman **llamawan imawanpas willaq** karqanku” (cap. 24, fol. 92v; ed. Taylor p. 356–7). Esta comunicación con la divinidad es recíproca como lo demuestra la respuesta de éste mediante el corazón del sacrificio:

Kay **sunqunpiqa** ancha alliktam **Pariacaca** yayanchik **riman** (cap. 18, fol. 83r; ed. Taylor p. 278–9).

En este su corazón [el de la llama] Pariacaca, nuestro padre, nos habla algo muy bueno (trad. SDS).

También los cronistas mencionan la respuesta esperada de los seres sobrenaturales: “los hacían hablar”⁸.

Todas estas palabras son términos generales y normalmente se refieren a la interrelación de los seres humanos entre sí. En el contexto religioso se refieren al sacrificio como acto sagrado y de comunicación con los seres sobrenaturales.

En cuanto al motivo de los sacrificios se pueden diferenciar distintos tipos. Primero, el sacrificio se llevaba a cabo por razones de supervivencia, de necesidad económica y socio-cultural, como se demuestra en los sacrificios para pedir prosperidad para el hombre mismo y fertilidad agrícola y ganadera, los sacrificios acompañando a los ritos de transición como el primer corte de pelo, la iniciación de los jóvenes como guerreros, el matrimonio y la muerte, y en los sacrificios al construir casas o templos. Segundo, se sacrificaba cuando ocurría un acontecimiento especial como un eclipse, un terremoto, el nacimiento de personas o animales deformados y para aplacar la ira de una divinidad. Tercero, había sacrificios—muchos de los cuales también pertenecen al primer tipo—como parte de rituales organizados por el estado incaico e insertados en éste, como el matrimonio, la entrada en el gobierno, la visita o la muerte de un Inca así como también sacrificios relacionados con conflictos armados. Mientras que en los sacrificios de construcción de templos la sangre de los animales se usaba para untar el nuevo edificio, en otros muchos sacrificios, de todos los tipos, la adivinación con las vísceras de los animales tenía un rol importante, por lo cual expondré brevemente esta forma de sacrificar.

En las “Tradiciones de Huarochiri” se encuentra la terminología quechua que se usaba para la adivinación. En el caso de la muerte de una persona se miraba en el corazón de una llama:

Kay llamaktam kanan **sunqunmanta** allichu **rikurqan**; alli kaptinpas, “Allim” ñispa; mana alli kaptinri, “Manam allichu, huchayuqmi kanki, Pariacacaktam wañuqniykipas piñachirqan; kay huchakta, perdonta mañaytaq, paqta qamman chay hucha anchurimunman” ñispa chay yamca ñisqa ñirqanku (“Tradiciones de Huarochiri” cap. 9, fol. 75r; ed. Taylor p. 180–1).

Pues se miraba desde el corazón de esta llama; si estaba bien, decían “bien”, si, en cambio, no estaba bien: “no está bien, tú eres culpable y tu muerto ha enojado a Pariacaca; pide perdón por esta culpa; cúdate, esa culpa podría llegarte a tí”, dijeron esos *yanca* (ed. Urioste párr. 129, p. 68).

En otra oportunidad (cap. 18, fol. 83r; ed. Taylor p. 276–7), un encargado de adivinar la suerte de Pariacaca encuentra en los intestinos y el corazón malas noticias en cuanto al destino de éste:

Chaysi huk punchawqa huk lllamanwan, Yaurihuanaca sutiyaq lllamawan mucharqanku; chaysi chay kimsa chunkamanta huqin Llacuas Quita Pariasca sutiyaq runaqa, may pacham chay kimsa chunka runakuna ñatinta sunqunta lllamapmanta rikurqan, chay pacha ñispa ñirqan “A atac, manam allichu pacha wawqi, qipanpiqa kay Pariacaca yayanchik purumanqataqmi” ñispas rimarqan.

Y cuentan que un día estaban adorándolo con el sacrificio de una llama, la llama Yaurihuanaca. Uno de los treinta* [*yanca*] de turno, un hombre llamado Llacuas Quita Pariasca, cuando esos treinta hombres examinaban las entrañas y el corazón de la llama, se dirigió a ellos, diciendo, “¡Oh, que desgracia! El mundo no está bien, hermanos,” y añadió, “En el futuro, Pariacaca, nuestro padre, va a ser abandonado.” (Ed. Urioste párr. 221, p. 147, *corrección de SDS.)

Se usaba la palabra **riku-**, ‘ver’, por adivinar, combinada con el sufijo **-manta** añadido al objeto observado, que se podría traducir aquí como ‘desde’.

Se creía que con el corazón del animal, Pariacaca mismo les quería comunicar algo:

Chaysi hukninqa chay Quita Pariasca “Imamantam qam unanchanki; kay sunqunpiqa ancha alliktam **Pariacaca yayanchik ríman**” ñispa ñiptinsi, payqa manas sunqunta rikuyapaqas qayllaykurqanchu. Karullamanta qawaspataqsi hina hamutarqan.

Uno de ellos le dijo, “Oye, Quita Pariasca. ¿Por qué piensas eso? En este corazón, nuestro padre Pariacaca nos augura [lit.: “habla”, SDS] algo muy bueno.” Pero [Llacuas] ni siquiera se acercó para examinar el corazón. Había hecho su predicción, observándolo desde lejos. (*ibid.* párr. 222.)

Mientras que el verbo **hamut’a-** significa en general ‘conjeturar, sacar por discurso lo que será bueno y sucederá bien y lo que no’ (González Holguín [1608] 1989:147/2), González Holguín ([1608] 1989:148/1) da como traducción para el actor, **hamut’aq**, “adivinator prudente”, lo que refleja el uso de esta palabra también en asuntos religiosos.

2. Danzas

El autor de ascendencia indígena, Guaman Poma [ca. 1615], describe varios tipos de danzas de los diferentes grupos étnicos que formaban parte del imperio incaico. El término general por él usado en cuanto a esta expresión verbal (cantos) y de gestos (danzas) es **taki**: “capítulo primero de las fiestas pasquas y danzas taquies” (Guaman Poma [ca. 1615] 1980:315 [317]). En su excelente estudio sobre la poesía quechua en la crónica de Guaman Poma, Husson (1985; también 1984) analiza el material de Guaman Poma y distingue las formas siguientes:

- (1) *uari(cza)* (**wariqsa**) (Husson 1985:70–97)—canto durante la iniciación de los guerreros jóvenes.

- (2) *haylle/haylli* (**haylli**) (ibid.)—himno triunfal durante el trabajo y en la guerra. Se canta de forma alterna entre hombres y mujeres, es de carácter bucólico-sentimental; su estructura es marcada por construcciones paralelas y sufijos de “énfasis poético”.
- (3) (*h*)*arau*i (**harawi**) (Husson 1985:98–199)—expresa alabanza y sentimientos, según Guaman Poma ([ca. 1615] 1980:319 [321]): “el arau i cancion lastimosa que cantan las nustas y los mosos tocan el pingollo”. Según Garcilaso los **harawi-q** son “inventadores” que cantan la alabanza del Inca; según González Holguín y Guaman Poma se expresa la pena por los que están ausentes. Estructura: coplas de construcción paralela con “eco”, un registro léxico determinado, pares semánticos con estructura simétrica, tanto sinónimos (**aqu** – **tiyu**) como también pares complementarios (**mama** – **yaya**).
- (4) Las oraciones son cantos con contenido religioso (Husson 1985:200–64) y también tienen una estructura binaria, denominaciones de los dioses organizadas en pares y oraciones en pares (también se encuentran en Molina y Pachacuti). Una forma especial es el *vacailli* (**waqaylli**), con el cual se pide lluvia.
- (5) Formas regionales, Quechua Waywash (Husson 1985:265–324):
 - (a) *uauco* (**wawku**) (Guaman Poma [ca. 1615] 1980:321 [323], Chinchaysuyus)—para conservar la fertilidad de los animales de caza.
 - (b) *cachiu(i)a/cachaua* (**qach(i)wa**)—Danza en una fila, cantos alternantes, con alusiones sexuales.

Mientras que las informaciones de Guaman Poma son detalladas en la medida en que él ofrece ejemplos de los textos de los cantos ([ca. 1615] 1980:315 [317] ss.), sin embargo con frecuencia carecen de contexto, o sea que no siempre está claro en el marco de qué ritual se actuaban.

Aquí los textos de Huarochirí ofrecen informaciones más amplias.

Se describen varios rituales que llevaban a cabo los pobladores de la provincia de Huarochirí, en adoración de sus distintas deidades. Se encuentra información sobre el pueblo que lleva a cabo los rituales, sobre la deidad en cuyo honor se hace el ritual, la estación del año en la que se realiza, el motivo del ritual y las danzas relacionadas con él.

Así en mayo los cupara adoraban a Chuquisuso, diosa responsable de la acequia. Los participantes limpiaban la acequia y se quedaban cinco⁹ días en una cerca; después iban al pueblo, llevando entre ellos a una mujer que representaba a Chuquisuso. Celebraban y bailaban toda la noche: “Chaypi tukuy hinantin tuta takispa upyaspa runakuna ancha hatun fiestakta rurarqanku” (cap. 7, fol. 71v; ed. Taylor p. 140–1).

El narrador deja claro que esta fiesta se hacía en honor de Chuquisuso y no era solamente una fiesta de descanso después de la limpieza de la acequia (cap. 7).

Otro grupo, el ayllu Allauca, saludaba (**napayku**-) a Anchicara, la deidad responsable por el agua de riego, al final de la estación de lluvias. Para eso,

los *huacsa* daban vueltas alrededor del lago, rezaban y ofrecían coca a Anchicara:

Chay pachas chay huacçakuna, hayka runa kaspapas, ña chayaspa, chay Lliuya Qucha ñisqanchikta **antar[a]**ntapas pukuspa. Chay qucha sawakta tumaykuq. Na tumaykupas, Anchicara yaku tiyamuqta **nipaykuq** riqku. Chaysi simillawan aslla kukallanta wischupuspa ñataq qucha sawaman kutimuq. Chay quchasawas ñataq Anchicarakta chaymanta churinkunaktapas chay kikin Lliuya Qucha Tuta Qucha ñisqanchiktapas muchaçku. Ñawpa pachaqa lllamanwan, kanan qipanri, mana llamayuy kspa, quwillanwan tiqtillanwan imallanwanpas. Kay muchakuyta puchukampusas, rarqa allayta qallarimurqanku tukuy runakuna. (Cap. 30, fol. 100r; ed. Taylor p. 436–8/437–9.)

En esa ocasión, los *huacsa*, cuantos fuesen, llegaban allá, y daban la vuelta a Lliuya Qucha, soplando sus *antaras*. Después de rodear la laguna, iban a saludar al cuidador del agua. Después de una palabra y de arrojar allí un poco de su coca, se volvían a la orilla de la laguna. Ya en la orilla, rendían culto a Anchicara, luego a sus hijos y finalmente a las mismas lagunas Lliuya Qucha y Tuta Qucha. En tiempos antiguos, ofrecían llamas, pero ahora después que ya no tienen llamas, realizan el culto con sus conejos, **tiqti** [una chicha] o cualquier cosa que tengan, y así toda la gente empieza a cavar la acequia. (Ed. Urioste párr. 385–7, p. 221–3.)

Aquí también se recibe información en cuanto a los instrumentos que se usaban: se trata de las generalmente llamadas flautas de pan¹⁰ (cap. 30).

En la estación del año que se llama *auquisna*, los yunca que vivían en Checa y Collo llevaban a cabo una fiesta para Pariacaca. Los llamados *huac(a)sa* se encargaban de la fiesta. Todo el grupo subía a una montaña (Yncacaya) llevando cada participante una llama a la carrera. Rezaban, hacían sacrificios y adivinaban para saber cómo iba a ser el año. Durante cinco días se iba a distintos sitios para adorar y adivinar; después bailaban los *huacasa*, poniendo coca en sus bolsas: “Ña pichqa punchaw huntaptinmi, tukuy huacasakuna kukakta wallqispa takiq karqan” (cap. 9, fol. 75r; ed. Taylor p. 184–5).

En la fiesta de Chaupiñamca, que se celebraba en la estación de la cosecha (**ancha puquy pacha**), y cuya adoración era parecida a la de Pariacaca, se llevaban a cabo distintas danzas. La danza *huantaycocha* la bailaban los que eran dueños de llamas con (la piel de) un puma en la cabeza¹¹, y sin este adorno los que no tenían animales; otra danza que se llama *casayaco* se bailaba sin ropa. Una danza, no descrita con más detalle aquí, es el *ayño*. El efecto de la adoración de Chaupiñamca mediante estas danzas solía ser una época fértil.

Chaypaq pascuanpim kanan chay huacsa ñisqanchikkuna kukakta wallqispa pichqa punchaw **takirqanku**. Wakin runakuna, lllaman kaptin, pumakta aparispa **takirqan**; mana llamayuyri hinalla. Chaymantam kay puma aparikunaktam, “Kanan paymi puqun” ñispa, ñirqanku. Chay **takim** kanan **huantaycocha sutiuyuq**. Wakin **takiktam** kanan **ayño ñisqaktapas takirqantaq**. Huktam kanan **casayaco sutiuyuqta takiq karqanku**. Kay **cassayacokta takiptinsi**, Chaupiñamca ancha kusikuq karqan, porque kayta **takispaqa** lllatansi. Wakillan wallparikunanta churaspallas **takiq karqan**, pinqaynintari huk wara utku pachallawan pakaykuspa. Chaymantaga lllatanlla kaytam runakuna **takispa** “Chaupiñamca pinqayninchikta rikuspam ancha kusikun” ñiq karqan. Kayta **takiptintaqsi** ancha puquy pachapas karqan. (Cap. 10, fol. 77r; ed. Taylor p. 200–2/201–3.)

Se sabe que en su festival los susodichos *huacsa* bailaban por cinco días, cargando coca. Algunas personas, si tenían llamas, danzaban, poniéndose pieles de puma; los que no tenían llamas, así como estaban. Con relación a los que vestían pieles de puma, la gente decía, “Ellos prosperan.” Ahora bien, esta danza se llama *huantaycocha*, también bailaban otra danza llamada *ayño*. Se sabe que también bailaban otra danza llamada *cassayaco*. Mientras bailaban el *cassayaco*, Chaupiñamca se alegraba mucho, porque cuando la bailaban, lo hacían desnudos, poniéndose solamente sus adornos marciales, y cubriéndose sus vergüenzas con un paño calzón de algodón. Y sabemos que después bailaban completamente desnudos y decían, “Chaupiñamca se regocija mucho, viendo nuestras vergüenzas.” Después de bailar esta danza, había una temporada muy fértil. (Ed. Urioste párr. 150–151, p. 79.)

Los checa, en adoración de Tutayquiri, el hijo de Pariacaca, bailaban dentro de su ritual en noviembre; esta estación tenía el nombre de la misma danza: *chanco* y también se llamaba *ysquicaya*. Con los rituales de este mes en forma de cacería (**chaku**) se pedía lluvia. El *ayño* era bailado por los que conseguían cazar un venado, y en esta danza se empleaba un adorno de la cola (de la presa) en forma de **wayta**, que era un plumaje o flor. En el cap. 9, estas *wayta* se describen como hechas de las alas de un pájaro llamado **wakamayu**¹². El *chanco* era bailado por los que no habían podido coger nada.

Kaytam kanan kay checakunaqa kay Tutayquirip purisqanta, “Paypaq kallpanta purini” ñispa, watankunapi kay llaqtamanta tukuy hinantin qarikuna, chakukta ruraypaq, llusiq karqa kay nobiembre killapi. Chay pachataqmi tamyata mañaq karqanku. Runakunapas “Kanan chancop mitanpim, pacha tamyanka” ñispa, ñirqanku. Kay tutayquirip kallpan ñisqanchikta chakukta ruraspa, kaymanta tukuy huacsakuna mana huacsapas llusispa, Tupicocha hanaqnin Mayani ñisqapi, puñuypaq riq karqanku. Chay punchawri wanakukta hapispa, lluychuktapas ima haykaktapas hapispa, chay hapiqmi, kanan ayllunpi mayqin hapispapas, ayllun huacsa kaptinqa, paymantaq quq karqan, chaypaq chupanta waytallispa, **ayño ñisqa takikta ayñunqanpaq**. Mana hapiqri hinataqmi, **chancollakta chancuspa, takirqan**. (Cap. 11, fol. 106r; ed. Taylor p. 208–10/209–11.)

Y se sabe que los Checa salían todos los años de este poblado en el mes de noviembre para realizar una cacería, esto es todos los hombres, diciendo, “Caminamos sobre las pisadas de Tutayquiri, caminamos su *kallpa* [fuerza, SDS].” En esa ocasión, solían pedir lluvia, la gente decía, “Ahora, en la temporada del *chanco*, la tierra lloverá.” Y así, realizaban la cacería llamada “La Fuerza de Tutayquiri”, y salían de aquí todos los *huacsa*, y se iban a dormir en Mayani que queda arriba de Tupicocha. Ese día, agarraban guanacos, venados y otros animales. El que los cogía, y no importaba quien fuera, si tenía a alguien en su ayllu que fuere *huacsa*, a él le daba los animales, para que se adornara con las colas, y así bailase la danza llamada *ayño*. Los que no cogían nada, bailaban así como estaban y danzaban el *chanco*. (Ed. Urioste párr. 158–60, p. 83.)

Después se visitaban distintos lugares sagrados en donde se rezaba. En seguida volvían al pueblo donde ofrecían chicha y carne a los dioses. Finalmente en un llano fuera del pueblo (**pampa**) bailaban primero el *ayño*, después el *chanco*, con lo cual causaban que lloviera:

...ñataq tukuy hinantin runakuna pampapi tiyaykuspa, **ayño ñisqa takikta** ña gallarirqan. Kaykunam kanan **chanco sutiuyq** chaymantam ña *chancuptinqa*, pachapas, “Ña” ñispa, tamiyuq. (Cap. 11, fol. 106v; ed. Taylor p. 214–5.)

...todos los asistentes se sentaban en el suelo y seguidamente empezaban la danza llamada *ayño*. Y luego, cuando bailaban el *chanco*, la tierra decía, “Ahora sí”, y llovía. (Ed. Urioste párr. 164, p. 85.)

En la tabla siguiente (Tabla 1) se puede apreciar la variedad de los factores que determinaban los rituales y en particular las danzas¹³:

cap.	grupo	estación	motivo	deidad	danza
7	Cupara	mayo	limpieza de acequia	Chuquisuso	
9	Yunca	<i>auquisna</i> (abril) ¹⁴	buen año	Pariacaca	
10		<i>chaicasna</i> junio	cosecha, época fértil	Chaupiñamca	<i>buantaycocha, ayño casayaco</i>
11	Checa	<i>chanco mita</i> = <i>ysquicaya</i> noviembre	pedir lluvia	Tutayquiri	<i>ayño chanco</i>
13	Mama	junio	adoración por creadora	Chaupiñamca	<i>aylliua</i> ¹⁵
30	ayllu Allauca	final de la época de lluvias	fertilidad, después de la limpieza de acequia	Anchicara	Instrumento: <i>antaranta puku-</i>

Tabla 1.

Esta variedad en las danzas y sus nombres muestra también la variedad de las manifestaciones religiosas locales.¹⁶ Se usan las palabras castellanas “fiesta” y “pascua” cuando el narrador habla de las fiestas en general. El término genérico quechua era **taki**, que el autor de los textos de Huarochirí emplea como hiperónimo, especificando las danzas particulares por “[danza particular] **ñisqa/sutiyuq (taki-)**” (marcado por caracteres gruesos en las citas). Las danzas mismas tienen distintos nombres, algunos de los cuales también se usan como expresiones verbales, como en los pasajes citados (marcados por caracteres gruesos). La forma causativa de **taki-**: **taki-chi-**: ‘ausar a bailar, hacer bailar’ se emplea siempre cuando el narrador se refiere a que se baila con ‘adornos’ de algún tipo, como ser:

Pieles de animales

Hatun fiestapiraqmi umansawa churaspa **takichisunki**; chaymanta watanpi qanta llusichispari, huk llamanta nakasparaqmi **takichisunki** (cap. 2, fol. 65v; ed. Taylor p. 64-5).

En las fiestas grandes te harán bailar [dice Cuniraya al puma], poniéndote en sus cabezas; después, sacándote cada año, matando una de sus llamas, te harán bailar (trad. SDS).

La imagen de un animal:

...pirqasawa huk gato montés ancha sumaq pintasqakama rikurirqan. ... chayta rikuspa, ... chayta hatallirqanku, **takichispataq** (cap. 24, fol. 93r; ed. Taylor p. 360–1).

...apareció encima de una pared un gato montés muy hermosamente pintado. ... al verlo, ... lo sacaron, haciéndolo bailar (trad. SDS).

La huaca Ñamsapa, cuya representación (tal vez su momia o una máscara hecha en base a ésta) se usa en la danza así como un trofeo de un guerrero enemigo:

Kaytas, “Paymi paqarinchik; kaymi ñawpaq kay llaqtaman hamuq chapaq” ñispas, kikinta uyanta kuchuspa, **takichirqan**. Chaymantas, awqapi hapimuspari, uyantataq kuchuspa, “Kaymi sinchi kasqay” ñispa, **takichirqan**. (Cap. 24, fol. 93v; ed. Taylor p. 370–2/371–3.)

A éste [Ñamsapa] –diciendo, “El es nuestro origen; es él quien vino primero a este pueblo y lo poseyó”– lo hicieron bailar, cortándose su propia cara [o: cortándole]. Entonces, cuando cogían a alguien prisionero en la guerra, cortándole la cara, diciendo, “Este es mi fuerza”, lo hicieron bailar. (Trad. SDS.)

Una nota de Salomon (ed. Salomon p. 120, nota 619) aclara que probablemente se trataba de una máscara hecha con la piel y los huesos del enemigo muerto.¹⁷

Estos ejemplos implican que el que bailaba hacía también bailar al objeto, y de esta forma daba una relativa “animación” a estos objetos que ciertamente en la cultura andina no eran concebidos como objetos sin vida.

A manera de resumen se puede decir que las festividades que se celebraban con diferentes motivos y que se dirigían a otras tantas deidades, sin embargo tenían en común la intención de conseguir fertilidad y prosperidad. En algunos casos una danza daba el nombre a la fiesta y a la estación de ella misma, como en el caso de *chanco* que denominaba una danza así como también la época en la que se pedía lluvia: *chanco mita*. Las mismas danzas se bailaban en distintas ocasiones: así el *ayño* se bailaba para pedir agua a Tutayquiri y también en la cosecha para Chaupinamca. Las danzas se diferenciaban también en cuanto a sus actores, que en muchos casos parecen haber sido los *huaca*s, pero en otras oportunidades toda la gente del pueblo. Asimismo se distinguían por la ropa y el adorno que se llevaba; así p. ej. el *huantaycocha* se bailaba con la piel de un puma, mientras que el *casayaco* se bailaba sin ropa. Otro aspecto es si el que baila había cogido un animal en la caza o no: los que habían tenido esta suerte, bailaban el *ayño*, los otros el *chanco*. Ciertamente no se puede reconstruir un sistema coherente, pero el uso de los modos reportativos y afirmativos en quechua por parte del narrador es consistente y parece ser convincente¹⁸, lo cual hace parecer estos datos relativamente fiables. En cuanto a cierta inconsistencia y a la falta de coherencia, hay que tener en cuenta que los textos probablemente fueron concebidos/narrados por indígenas, y tal vez redactados por un sacerdote cristiano. Además, me parece ser muy probable que—aparte de algunas ideas generales en cuanto al mundo sobrenatural y a la naturaleza—cada pueblo haya

tenido sus propias interpretaciones que podían divergir inclusive dentro de la misma provincia.

La situación en el contexto de rituales complejos de adoración (**mucha-**) de las danzas así como también de los sacrificios demuestra su importancia en la comunicación con los dioses. Para completar la imagen, a continuación se presentarán a manera de ejemplo dos tipos de rituales: las fiestas de los pastores y los rituales relacionados con el nacimiento de niños excepcionales.

3. Fiestas de pastores

Según las informaciones de las fuentes coloniales, los diferentes grupos étnicos, sociales y aparentemente también los ayllus celebraban sus fiestas particulares.¹⁹ Los dos documentos que refieren descripciones de fiestas de pastores, son las “Tradiciones de Huarochirí” (cap. 24, fol. 94r-95v; ed. Taylor p. 372-2) sobre Huarochirí, y el de Ayala ([1614] 1976:283) sobre Chinchaycocha, es decir, ambos tratan del Perú central.

De la fiesta descrita por Ayala se sabe que se llevaba a cabo tres días en diciembre²⁰ (ésta era la estación de más preocupación por el ganado, véase el cap. 8.1.2 sobre el ciclo anual en Dedenbach-Salazar Sáenz 1990) y que los rituales se dirigían a las lagunas como sitio de origen o fuerza creadora de los animales. Del ritual narrado en las “Tradiciones de Huarochirí” se colige que tenía lugar una vez al año (“Tradiciones de Huarochirí” fol. 94r), que se llevaba a cabo encima de una montaña (fol. 94v) y en otro caso en un llano (fol. 95r) y que se dirigía a las *caullama* que se encargaban del aumento del ganado y a las huacas regionales (fol. 94v; fol. 95r). En los dos casos se pedían camélidos a los respectivos seres sobrenaturales, en Chinchaycocha a las lagunas, en Huarochirí a Omapacha y a Quimquilla.

Según las “Tradiciones de Huarochirí”, se hacían dos figuras de una determinada especie de paja que representaban un hombre y una mujer y que se habían producido en favor de las llamas:

Kay llamapaqmi urqupaq chinapaq hinataq sitarqanku (cap. 24, fol. 95v; ed. Taylor p. 390-1).

Y así arrojaban sus lanzas para obtener llamas, para machos y para hembras (ed. Urioste párr. 338, p. 200-1).

A estas figuras se les tiraba con una honda, tanto hombres como mujeres, ellas cantando sin tambores²¹, todos diciendo: “recibe a tu hijo pobre”:

Kayta sitaptinsi, warmikunaqa, ayllu ayllu yaykuspa, sitaptin, mana **wankar[ni]yuq** warmikunapas takipuq karqan, kay simikta rimaspa: “Wakcha churiyikikta chaskipuy” ñispa, huasca ñisqanchiktari “Wakcha churiyikikta chaskipuytaq” ñispataq (cap. 24, fol. 94v; ed. Taylor p. 384-5).

Mientras los hombres las lanzaban, entrando ayllu por ayllu, las mujeres, que no tenían tambores [SDS], bailaban, diciendo estas palabras, “Recibe a tus hijos desvalidos”, y diciendo igualmente al *huasca* [SDS], “Recibe también a tus pobres hijos” (ed. Urioste párr. 330, p. 199).

Se esperaba que de esta manera la deidad les quisiese: “kuyaykuwanqa” (fol. 95r; ed. Taylor p. 388–9) y:

Churita ima hayka mikunallaytapas quwanqa.

Hijos y cualquier tipo de comida me dará (cap. 24, fol. 95r; ed. Taylor p. 386–7).

De la relación de Huarochirí no se puede colegir de qué tipo eran las hondas; solamente se sabe que el acto de tirarlas era denominado **sita**²² y el ritual mismo *vihco*²³. Ayala describe las hondas denominadas *titabuaraca*²⁴ de Chinchaycocha de la manera siguiente:

Estas hazian con unas sogas de lana de la tierra no torcida ni entrahilada sino encor-donada y era esta sogá muy gorda y en el un remate tenía una cabeça muy bien formada de carnero de la tierra con su boca, narizes, ojos y orejas y era de largo la sogá de dos uaras o poco mas y el otro cabo y remate tenía la cola como carnero.

En una carta de 1613, el jesuita Sebastián hace una interpretación de esto:

tiraban piedras con unas hondas de lana en cuió remate tenían por ídolo una cabeça de carnero en reconocimiento de las que les daba la laguna (citado por Duviols 1976b:292).

En cuanto a los bailes que formaban parte del ritual, Ayala dice:

Estas [hondas] trayan en las manos los yndios y las yndias detras dellos con unos tam-borillos cantando la *llamaya* y ynuocando a tres lagunas a quienes atribuyan la creacion de esos animales...

Guaman Poma ([ca. 1615] 1980:321 [323]), en su descripción de las fiestas del Chinchaysuyu, nos da una idea de tal canto de los pastores, los **llama michi-q**: “llamayay llama ynya aylla llama”.

Aparte de las hondas que, según las “Tradiciones de Huarochirí” (fol. 94r; ed. Taylor, p. 376–7), se relacionan con Omapacha, este ser sobrenatural también es vinculado con un instrumento de música hecho de un caracol y denominado *huanapaya* que usaban en esta fiesta.²⁵ Queda sin aclarar si el *huanapaya* era usado en este ritual para el aumento del ganado porque, al igual que los camélidos, provenía del agua. El ritual era acompañado por sacrificios, y la carne de los mismos era comida por los *yanca* encargados de ejecutarlos. Asimismo se bailaba la danza llamada *mac(h)ua*²⁶:

Chaymantam kanan kay kikin ñisqanchikkunakta iskay wata takirqan, watanpi huk mitalla. Chaymi, iskay wata kaptinpas, iskay mitallataq takirqan. Chaymantam kanan iskay watataq **machua sutiyuq takikta takirqan**. (Fol. 94r; ed. Taylor p. 378–9.)

Sabemos que las comunidades mencionadas danzaban por dos años, una sola vez cada año, y ya que lo hacían por dos años, danzaban solamente dos veces. Además, danzaban por dos años la danza ceremonial llamada *macua*. (Ed. Urioste párr. 326, p. 197.)

En cuanto a la terminología usada en las “Tradiciones de Huarochirí”, resalta, igual que en los sacrificios, que se trata de un acto comunicativo con los seres sobrenaturales. Ellos son los propietarios de los camélidos, “llamayuq” (fol. 95r; ed. Taylor p. 386–7) que reparten las llamas: “rakimuq” (fol. 94r; ed. Taylor p. 376–7), porque las personas se las piden: “Chaypi

llamayta **mañamusaq**”, “Iré allí a pedir llamas” (fol. 95r; ed. Taylor p. 388–9, trad. SDS), implicando una relación recíproca, pues la misma palabra, en construcciones diferentes, puede significar también ‘prestar’ (González Holguín [1608] 1989:227–8). Otra palabra usada aquí es **chaski**–: “wakcha churiykikta **chaskipuytaq**”, (fol. 94v; ed. Taylor p. 384–5), **chaski**– teniendo el significado de ‘recibir’, ‘acoger’, acompañado por el sufijo benefactivo **-pu**: “y recibe para su bien a tu hijo” (trad. SDS). La calificación del hombre como hijo representa cierto grado de familiaridad con el ser sobrenatural, pero al mismo tiempo el hombre es pobre, sin ningún poder, **wakcha**, en comparación con la divinidad.

4. Rituales relacionados con el nacimiento de niños excepcionales

En los suplementos de los textos de Huarochirí, se encuentran descripciones de los rituales que se llevaban a cabo cuando un niño nacía bajo circunstancias especiales, es decir, en el primer caso, cuando nacían gemelos (*curi*), en el segundo, cuando el niño tenía el pelo diferente de otros niños (*ata/illa*)²⁷. Como demuestran el contenido del texto, los nombres mismos y las referencias de Taylor a fuentes contemporáneas, en ambos casos los niños eran considerados vinculados con el Rayo y por eso en su nacimiento, su “llegada” se tenían que observar ciertos rituales, en los cuales participaban los parientes de los padres y que consistían en comunicarse con las deidades responsables para asegurar que no hubiese desastres por el acontecimiento. También se dedicaba y se daban ciertos bienes a estos niños, p. ej. una chacra o una llama.

En el caso de los *curi* (Suplemento 1)²⁸ los rituales se llevaban a cabo con una periodicidad de varias veces cinco días después del nacimiento, y la comunicación con las deidades se expresaba en las danzas; la primera se llevaba a cabo para preguntar al ser sobrenatural (**supay**) cuáles de los hermanos del padre iban a bailar, y después las danzas mismas, en las que otra vez solamente los hombres tocaban el tambor:

Chay punchawpiraqmi tukuy masankuna chay curip wasinpi huñunakuq karqan, takispa, wankarnintapas kikin waqtaspa. Manam kanan hinachu warmikuna waqtaq karqan sino qarikunam. Manaraq kaykunaktapas takiyta qallarispataqmi, supayta tapuq karqanku arañowanpas panacharapi²⁹ ñisqawanpas. Kay masankunamanta: “Mayqanmi ñawpaq, takispa, pusarinqa” wakin chaypi tiyaq masankunakta. Chaymi paypaq siminkama, pichqa runakta akllaspa, señalaq karqanku. Kaykunari ña may pacham uyarirqan. Chay pachallataqmi, tutawan punchawwan mana samaspa, ima haykanta rantichispapas, kukakta maskaq karqanku. Hinataq wakinnin masakunapas, yallinakuyllata yuyaspa, hayka runa kaspapas, tukuynin huñunakuq karqanku. Hinaspa imanam hanaqpipas “Hukman tikrarqan” ñinchik. Chay punchawmantam tukuy tutankuna ña takiyta mana samarqanchu asta pichqa punchaw chayasqankama. (Suplemento 1, fol. 108r; ed. Taylor p. 490–2/491–3.)

Ese mismo día, todos los parientes de los *curi* por parte del marido se reunían en la casa de los *curi* para danzar mientras tocaban sus tambores. Estos no los tocaban las mujeres, sino los hombres. Antes de empezar a bailar, solían preguntarle a un demonio con un *araño* [SDS] y la *panacharapi* para saber cuál de sus *masa* [cuñado, hermano del

marido, SDS] los debía guiar primero en la danza. Siguiendo las indicaciones del demonio, señalaban a cinco personas que habían elegido de entre los *masa* que se hallaban allí sentados. Estos *masa*, apenas lo oían, se ponían de inmediato a buscar coca, de día y de noche, cambiándola por toda clase y cantidad de cosas suyas. Y así, algunos de los *masa* que se daban cuenta de la competencia que existía, se reunían allí, sean cuantos fuesen. Y así, como ya lo dijimos antes, los padres se daban la vuelta al otro lado. Desde entonces, los *masa* no dejaban de bailar todas las noches hasta la llegada del quinto día. (Ed. Urioste párr. 450–2, p. 249.)

Otras partes del ritual quieren asegurar que el nacimiento de estos niños no traiga consecuencias negativas; también aquí el sacerdote indígena entra en una comunicación, esta vez verbal, con la tierra:

Chaypis kanan chay huk runa Conchuri sutiyaq supaypa sacerdoten **pachakta tapuq karqan**. “Imamantam curi yurirqan; ima hayka huchanmantam” ñispas tapurqan. Kay curi yuriq runaktaqa, “Wañuynin rantim yurin” ñispas, runakuna ñirqanku. (Fol. 109r; ed. Taylor p. 502–3.)

Ahora, dicen que allí había un hombre llamado Conchuri, sacerdote del demonio, que solía preguntar a la tierra. “¿Por qué han nacido los *curi*? ¿De qué de sus tantas faltas?”, diciendo eso, él preguntaba. La gente decía de las personas que nacían *curi*, “Nacen en cambio de su muerte [de los padres].” (Trad. SDS.)

Una interrelación muy directa de los seres humanos con las deidades se manifiesta en la creencia de que el niño que nacía con el pelo diferente de otros niños, el *ata-illa*, era un mensajero del mismo Pariacaca (Suplemento 2), por lo cual la familia del niño tenía que adorar a Pariacaca, mediante ofrendas y sacrificios y una comunicación verbal:

Kayta rutuypaqri qayantin chisis, ancha manchaspa, **quwinwan tiqtinwan imanwanpas pari[a]cacakta tutayquirikta muchaq**: “Allichawaytaq kay atawan, qaya punchawri ancha kusiyuqtaq kasaq” ñispa (Suplemento 2, fol. 113 v; ed. Taylor p. 520–1).

La víspera del día en que le cortaban el cabello, la gente rendía culto a Pariacaca y Tutayquiri, mostrándoles gran respeto, y les ofrecían conejos, **tiqti** o cualquier otra cosa suya, diciendo, “Ayúdanos a hacer las paces con este *ata*. El día de mañana tendremos mucha alegría.” (Ed. Urioste párr. 483, p. 265.)

A esto seguían invocaciones a los ancestros y a la deidad, acompañadas de danzas:

Chay pacham kanan, ña tukuy rutukuyta puchukaptin, yayan chay churinta tukuy rutuq. Porque runakunaqa, llamkayllam llamkaq ña puchukaspari, tu[y]llam **takikuyta** qallariq, **machunkunap sutinta rimarispa**: “Yaya Anchipuma” o “Carhuachachapa” o ima ima ñispapas: “Qampa ataykim yllaykim; kananqa ñam puchukarqani; kanan-mantaqa ama ñataq Pariacaca kachamuchunchu; allitay kasaq” ñispam, takikuq sawkakuq. Kay ata ñispaqa, ylla ñispapas, “Pariacacap kachanmi” ñispas, runakuna unanchanku. (Fol. 113r; ed. Taylor p. 518–9.)

Entonces, cuando ya todos habían acabado de cortarles el pelo, el padre del niño le cortaba todo el pelo porque la demás gente lo había apenas tocado. Apenas acababa de hacerlo, la gente empezaba a danzar, mencionando el nombre de los antepasados del *ata*, diciendo, “Padre Anchipuma”, o “Carhuachachapa”, o diciendo cualquier otro nombre. Y danzaban y plañan, “Es tu *ata*, tu *illa*. Ahora hemos acabado el rito. De ahora en adelante, que ya no nos lo envíe Pariacaca. Nos irá bien.” Cuando alguien menciona un *ata* o una *illa*, comentan, diciendo, “Es un enviado de Pariacaca.” (Ed. Urioste párr. 482–3, p. 263–5.)

5. Consideraciones finales

Como se ha mostrado, en la sociedad andina era muy importante la comunicación directa con las deidades mediante distintas acciones y actuaciones, las cuales eran las ofrendas y el sacrificio, acompañadas muchas veces por una evocación de la deidad a la que se dirigían; se esperaban respuestas en forma de determinadas reacciones favorables. Aspectos demostrativos y transformativos, ambos forman parte de los rituales complejos.

Se empleaba un vocabulario particular que reflejaba el acto comunicativo entre los seres humanos. Aparte de la comunicación material (por el sacrificio) y verbal (por las oraciones) existía otro aspecto comunicativo que era la expresión mediante la danza y la música que formaba parte de prácticamente cada ritual.

Así, los rituales se caracterizaban por ser llevados a cabo normalmente por toda la comunidad, con la ayuda de encargados especiales, dentro de un marco temporal—después o antes de un determinado acontecimiento—que muchas veces era rítmico, y en lugares prefijados, con frecuencia fuera de la comunidad, en un terreno que no perteneciera a una persona concreta, sino que se consideraba cosa común y universal (**pampa**).³⁰ Las acciones específicas de cada ritual siempre eran acompañadas por actos comunicativos con las deidades, como los sacrificios, las oraciones y las danzas.

Notas

1 Un resumen de lo que los cronistas refieren de las fiestas y danzas del antiguo Perú se encuentra en la Segunda Parte del estudio de los d'Harcourt (1990 [1925]:89–122).

Véase también "The Inca Cantar Histórico" by Schechter (1979, 1980) para un estudio histórico y lingüístico de este género de música en la cultura incaica.

Rostworowski (1984), aparte de un resumen de los bailes en la época incaica según las crónicas publicadas, ofrece datos sobre bailes en la sierra nor-central del Perú, basándose en documentos de los archivos. Describe bailes sobre todo relacionados con las actividades agrícolas. La autora da también información sobre la ubicación de los danzantes según sexo.

En cuanto al material arqueológico, los d'Harcourt (1990 [1925]) y sobre todo Hickman (1990) traen ilustraciones y descripciones de antiguos instrumentos musicales.

En su artículo sobre instrumentos musicales peruanos, Jiménez Borja (1950–51) analiza fuentes arqueológicas y etnohistóricas y también nos procura informaciones etnográficas. Otro trabajo del mismo autor (Jiménez Borja 1955) elabora sobre todo el aspecto de danzas con máscaras en el Perú pre-incaico; pero hay que decir que aquí su método de juntar y mezlar información de distinto tipo (arqueológica, etnohistórica y alguna etnográfica) y de diferentes regiones limita el valor del artículo.

Para un resumen bibliográfico cf. Langevín (1989).

2 Honko (1975) sugiere una clasificación parecida, la cual distingue los rituales según la clase del ritual y sus criterios de definición. Así se diferencian ritos de transición, ritos en el ciclo de calendario y ritos de crisis, y sus criterios de definición son su relación con la sociedad, la repetición y la anticipación. P. ej. el rito de calendario se refiere a un grupo social, se repite regularmente y se puede anticipar, mientras que el rito de transición se refiere al individuo, no se repite y no se anticipa.

3 "Unter einem Opfer versteht man die religiöse Handlung, den Ritus, der durch die Weihung eines lebenden Wesens, einer Pflanzenart, einer Flüssigkeit oder eines Gegenstandes an eine Gottheit – wenn es sich um ein lebendes Wesen handelt, mit oder ohne Tötung – eine Verbindung schafft zwischen dieser Gottheit und dem Menschen, der den Ritus ausführt, von welchem man annimmt, daß er die Gottheit in einer vom Opfernden gewünschten Richtung beeinflussen kann."

4 Molina el cuzqueño ([ca. 1575] 1943:69); "Tradiciones de Huarochirí" ([ca. 1608] cap. 22, fol. 89v). En cuanto a las convenciones ortográficas de las palabras indígenas, escribo con cursiva las palabras que cito

literalmente, mientras que las que se pueden encontrar aún hoy en día en un idioma andino, las pongo con negrilla. Según el autor, escribo con la ortografía moderna del cuzqueño o del ayacuchano. En las citas pongo en caracteres gruesos las palabras, expresiones y sufijos quechuas que están en discusión.

- 5 González Holguín [1608] 1989:200. Para un estudio más detallado véase Duviols (1976a). Cf. Doyle (1989:152-6) para el concepto de **hucha**(-) en el Perú central (Arzobispado de Lima).
- 6 Con referencia al estatus dialectal del quechua del manuscrito hemos observado Adelaar y yo, independientemente, que es muy semejante al dialecto de San Martín, en morfología, léxico y fonología. Así la ortografía del manuscrito sugiere la no-existencia del postvelar /q/. Sin embargo, esta representación no es una solución definitiva, pues los textos quechuas de la zona vecina de Yauyos que ha recogido Taylor (1987), sí tienen el fonema /q/.

Ciertamente el quechua de San Martín representa una variedad del quechua relativamente simple lo que lleva a Adelaar a suponer que el quechua de San Martín igual que el del manuscrito de Huarochirí y otros textos quechuas coloniales refleja una "lengua general" que incorpora características básicas y simplificadas del quechua II. (Adelaar: comunicación personal). Torero (comunicación personal), en cambio, piensa que hay varias indicaciones de que el quechua del manuscrito sí representa una forma dialectal de la región. Cf. también Adelaar 1994, y en particular p. 142 para su hipótesis en cuanto a /k/ y /q/.

En este estudio uso una transcripción moderna orientada en el quechua moderno de Ayacucho. Como la edición de Taylor es la más elaborada y más fácilmente accesible, la cito como fuente de mis datos. Sin embargo, las traducciones son mías ("trad. SDS") o son tomadas de la edición de Urioste que para este propósito es más literal y orientada hacia el texto quechua (Urioste párr[afos], p[ágina]). Para ayudar al lector, siempre dejo los nombres con la ortografía del manuscrito original y he insertado una puntuación.

- 7 Taylor (ed. Taylor, p. 169) describe a los encargados de los rituales religiosos, los *yanca* y los *buasca*, a manera de resumen, de la forma siguiente: "Los *buascas* son nombrados por un período de un año durante el cual realizan los tres bailes rituales principales. Los *yanacas* ejercen una función hereditaria que requiere un conocimiento profundo y probablemente secreto de los ritos locales más 'técnicos'."
- 8 Cf. Guaman Poma ([ca. 1610] 1980:278 [280]); Pachacuti ([ca. 1613] 1950:11° Inca: 271); Cieza ([1550] 1985: cap. XXIX: 88).
- 9 Para el Arzobispado de Lima, Doyle (1989:170-2) tiene referencias documentales al número cinco como período de tiempo presente en ciertos ritos. También en los documentos sobre la sierra nor-central que ha analizado Rostworowski (1984:58), se encuentra el número cinco vinculado a períodos de tiempo en relación con danzas.
- 10 Son las flautas de pan, también denominadas *zampoña* ("Mapa de los instrumentos musicales" 1978:192ss., González Holguín [1608] 1989:28/2). Cf. también las representaciones de *zampoñas* antiguas del Perú en d'Harcourt (1990 [1925]:528-32).
- 11 Cf. el cap. 2, donde Cuniraya Viracocha se encuentra con el puma y le promete que los hombres van a usar su piel en las fiestas principales: "hatun fiestapiraqmi umansawa churaspa takichisunki; chaymanta watanpi qamta llusichispari, huk llamanta nakasparaqmi takichisunki" (cap. 2, fol. 65v; ed. Taylor p. 65). Véase el dibujo de la Danza de Leones de Martínez Compañón ([siglo XVIII] 1978, tomo II: Tabla fol. 171).
- 12 Anónimo ([1586] 1951): "huayta. ramillete o plumaje que traen los Indios en la cabeça. chin[chaysuyo].)" (cf. cap. 9, fol. 75r; ed. Taylor p. 183 y 211).
- 13 Aunque los autores de las ediciones y traducciones de los textos de Huarochirí no intentan explicar los nombres de las danzas, sino que los dan como nombres propios, yo he intentado verificar estas palabras en los diccionarios del quechua antiguo de Santo Tomás, González Holguín, Torres Rubio & Figueredo, en Bertonio para el aymara, así como en Belleza (1990) y Hardman (1983) para el jaqaru. Aunque no he podido verificar ninguna de las palabras unívocamente, a continuación quisiera mencionar algunos posibles acercamientos, los cuales sin embargo solamente se pueden considerar como sugerencias que no se pueden comprobar.

Si se supone que en Huarochirí, al igual que en Tupe aún hoy en día, se hablaba, aparte del quechua, también un idioma de la familia aru (y algunas de las palabras indígenas que tiene Delgado de Thays son claramente aru), es necesario también buscar estas palabras en los materiales que hay sobre estos idiomas. Un indicio de que se había hablado aru es también que algunas palabras quechuas terminan con consonante, sin embargo, en los textos de Huarochirí todas terminan en vocal (como las palabras de los idiomas aru), p. ej. **wankar**, "tambor", es aquí *wankara*.

Bertonio no aporta ningún término, Hardman (1983) tampoco. En Belleza (1990:42) se encuentra: "qasa v. dirigir el agua (por acequia pequeña) con pala o lampa. ..." Tal vez esto sería un posible origen de la palabra que denomina la danza *casayaco*. Es también posible que las partes de las palabras que

parecen ser quechuas (como *-yaco*, **yaku**, “agua” y *-cocha*, **qucha**, “lago”) sean cambios folk-etimológicos de la época cuando ya se había perdido el aru, es decir se usaba una palabra que fonéticamente se parecía a una palabra quechua sin que de verdad lo fuera. Otra posible explicación es el sufijo *-sna* en *auquisna* y *chaicasna*. Según la nota al margen del manuscrito estas palabras significan “para nuestro padre o criador” y “para nuestra madre” respectivamente lo que Taylor (ed. Taylor, p. 175) deriva de “aru */cayka-sa-na/ ‘madre-nuestra-para’”, sin explicar de dónde saca la interpretación de *-na* como “para”. Es interesante que aquí, en un tiempo y una zona donde también y sobre todo se hablaba quechua, la palabra por “madre” no es **tayka**, como en aymara, sino *chaica*; casi parece que la diferencia entre /t/ y /ch/ entre el aymara y el quechua (p. ej. **tunka** vs. **chunka**) aquí se haya transmitido a una palabra aru, “quechuizándola”.

14 Según la evidencia etnohistórica que ofrece Salomon (ed. Salomon, p. 72).

15 “...aylliua ñisqakta takikta takispa”, “...bailando la danza llamada aylliua” (cap. 13, fol. 78r; ed. Taylor, p. 224–5, trad. SDS). Taylor (1987:225) sugiere una posible relación con **ayriwa**; para este mes véase Dedenbach-Salazar Sáenz (1985:73–4). Esta danza se menciona también en los documentos del Perú central (pueblos de Cochillas y Hacas) que analiza Doyle (1989:167): se bailaba en el lugar del *malqui* (ancestro) principal con ocasión de la cosecha; la estación del año mencionada en el capítulo de Huarochirí (junio) coincide con la cosecha, lo cual hace probable que se trate de la misma palabra.

O *aylliua* tal vez podría ser una variante fonética de **haylli**. Delgado de Thays (1965:176), al describir la fiesta de la Candelaria, en Tupe, menciona un canto entonado por una anciana: “Adiós adiós mayor-domo / de buena despedida / juayliya wailikiya / juayliya wailikiya”. Ciertamente aquí se tiene una palabra aru relacionada con la palabra del aymara moderno: **waliki**, “bueno, bien”; también la palabra *juayliya* podría ser vinculada con *aylliua*; esta danza se bailaba en honor de Chaupinamca, y la descripción de la importancia de la fiesta moderna de Tupe que da Delgado de Thays (1965:159), hace recordar el culto a Chaupinamca: “esta Fiesta debe celebrarse con alegría y baile porque la Virgen, que es muy milagrosa, castiga a los que no bailan en su fiesta, ‘mueren sus animales o sus familiares”.

16 Vivanco (1988:68–71) describe la supervivencia de algunas danzas en Huarochirí. Lamentablemente es un resumen relativamente breve sin más detalle que no contiene ningún nombre idéntico a los que se encuentran en las “Tradiciones de Huarochirí”.

Jiménez Borja (1950–51:52–4) presenta la descripción y la letra de un canto de Laraos (Provincia de Huarochirí) que—aunque no esté en quechua—puede dar una idea del tipo de canto relacionado con la limpieza de las acequias.

17 Este pasaje es muy difícil de entender e interpretar. Por eso se recomienda leer las distintas ediciones para tener una idea más detallada.

18 Cf. Dedenbach-Salazar Sáenz 1991.

19 Guaman Poma ([ca. 1615] 1980:315 [317]); Ramos Gavilán ([1621] 1976: cap. XXIV:81); “Tradiciones de Huarochirí” (cap. 24 y 31); Ayala ([1614] 1976:283).

20 Cf. también la interpretación de Zuidema & Urton (1976:105) quienes relacionan esta fiesta con el calendario astronómico.

21 Aún hoy existen varios tipos de tambores con el nombre de **wankar** (o una variante de él) (“Mapa de los instrumentos musicales” 1978:96–7, 103–7), y dos tipos de **wankar** se siguen usando hoy en día en Huarochirí (103–4, 106–7). Cf. también el resumen histórico y la lámina en d’Harcourt (1990 [1925]:13–8, 516, 517, 519).

22 Santo Tomás ([1560] 1951:352) tiene “tirar piedra, o dardo”, hoy comprobado para Junín-Huanca (Cerrón-Palomino 1976:121).

23 Los traductores interpretan la palabra como **wich’u**, “hueso largo”. Me parece más probable que la palabra, en analogía al desarrollo diacrónico de “pihca”, hoy sería ***wichku** o ***wisku**. Sin embargo, no he podido encontrar tal forma. Pero existe “vichuni...derramar algo” (Santo Tomás [1560] 1951:368) y “uichu...echar, arrojar” (Tschudi 1853:99), lo que parece ser una variante del ayacuchano **wischu-y**.

24 De **tita**, ‘grueso’ (Torres Rubio & Figueredo [1700] 1963:116, hoy Perú central), y **waraka**, ‘honda’.

25 Tal vez se parecía al caracol del **chaski** de Guaman Poma ([¿1610?] 1980:351 [353]) que este autor denomina “putoto” y “guaylla quipa”. En este caso véase el “Mapa de los instrumentos musicales” (1978:258–9). Los d’Harcourt (1990 [1925]:25–9, 519–22) describen las trompetas de hallazgos arqueológicos y las usadas en tiempos históricos y modernos.

26 Compárese con el título del capítulo donde dice: “macua”.

27 Trimborn (ed. Trimborn & Kelm, p. 193) traduce la palabra que denomina este pelo diferente: “parca” como “pelo dividido”, Taylor (ed. Taylor, p. 513) sugiere como posible interpretación “crespo”, basándose en un documento colonial.

- 28 Taylor, en las notas a pie de página de este Suplemento, ofrece abundante información etnohistórica sobre los *curi*. Para la relación de los *curi* con los fenómenos meteorológicos y los rituales que aún hoy se observan en los Andes con relación a estos niños, véase el artículo de Mariscotti de Görlitz (1978).
- 29 Trimborn (ed. Trimborn & Kelm, p. 184): danzas con máscaras. Este autor parece haber consultado a González Holguín ([1608] 1989:33/1) quien tiene s.v. "Aranyani huaconyani. Hazer dança de enmascarados."
- Aunque de una época tardía (siglo XVIII) y de una región distinta (costa norte), los dibujos de Martínez Compañón ([siglo XVIII] 1978, tomo II: Tablas fol. 162-71) pueden dar una idea del uso de máscaras de animales en las danzas.
- No es del todo improbable que "araño" se tenga que leer como "araña" (aunque en el manuscrito más parece ser "araño"), con lo cual sería posible entender el *panacharapi* como una manera de adivinar mediante arañas, método descrito por Arriaga ([1621] 1968: cap. III, p. 206), pero denominado por él "pacharicue" o "pacchacatic" o "pachacuo", de la palabra "paccha", araña.
- 30 Véase por el significado de **pampa** Dedenbach-Salazar Sáenz (1985:94).

Referencias

- Adelaar, Willem F. H.
1994 "La procedencia dialectal del manuscrito de Huarochirí en base a sus características lingüísticas." *Revista Andina* (Cuzco) año 12, no. 1:137-54.
- Agustinos
1865 "Relación de la religión y ritos del Perú"[1560+]. En *Colección de documentos inéditos, relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía*. Dirección: Joaquín F. Pacheco y Francisco de Cárdenas. [Serie 1.] Tomo III. Madrid: Quirós, 5-58.
- Anónimo
1951 *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada Quichua 1586* [1586]. Prólogo y notas de Guillermo Escobar Risco. Lima: Instituto de Historia de la Facultad de Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Arriaga, Pablo José de
1968 "Extirpación de la idolatría del Pirú"[1621]. En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Ed. por Francisco Esteve Barba. (Biblioteca de Autores Españoles 209.) Madrid: Atlas, 193-277.
- Avila, Francisco de
véase "Tradiciones de Huarochirí"
- Ayala, Fabián de
1976 "Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los yndios de la provincia de Chinchaycocha y otras del Pirú"[1614]. En: Pierre Duviols: "Une petite chronique retrouvée." 275-86. *Journal de la Société des Américanistes* (París) 63:275-97.
- Baal, J. van
1976 "Offering, Sacrifice and Gift." *Nvmen. International Review for the History of Religions* (Leiden) 23(3):161-78.
- Belleza Castro, Neli
1990 *Vocabulario Jaqaru Español. Idioma hablado en Ayza, Colca y Tupe (Yauyos)*. Lima: Ediciones Int Tata.
- Bertonio, Ludovico
1984 *Vocabulario de la lengua Aymara* [1612]. Juli. (Facsímile.) Cochabamba: CERES/IFEA-/MUSEF.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo
1976 *Diccionario Quechua Junín-Huanca*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cieza de León, Pedro de
1985 *Crónica del Perú* [1550]. Segunda Parte [= Señorío]. Edición, prólogo y notas de Francesca Cantù. (Colección Clásicos Peruanos.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; Academia Nacional de la Historia.
- Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine
1985 *Un aporte a la reconstrucción del vocabulario agrícola de la época incaica - Diccionarios y textos quechuas del siglo VXI y comienzos del XVII usados como fuentes histórico-etnolingüísticas para el vocabulario agrícola*. (Bonner Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas de Bonn 14.) Bonn.

- 1990 *Inka pachaq llamanpa willaynin - Uso y crianza de los camélidos en la época incaica. Estudio lingüístico y etnohistórico basado en las fuentes lexicográficas y textuales del primer siglo después de la conquista.* (Bonner Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas de Bonn 16.) Bonn.
- 1991 "Point of View and Evidentiality in the Huarochirí Texts (Peru, 17th Century)." Simposio Internacional: *Textuality of Amerindian Cultures: Production, Reception, Strategies*, Institute of Latin American Cultural Studies, King's College Londres, Mayo 1991. Ms. (Se publicará en: *Textuality in Latin American Indian Cultures*. Oxford Studies in Anthropological Linguistics Series.)
- Delgado de Thays, Carmen
- 1965 *Religión y magia en Tupe (Yauyos)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Antropología. (Publicaciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Serie: Tesis Antropológicas No. 2.) Lima.
- "Diccionario de Autoridades"
- 1976 *Diccionario de la lengua castellana ... por la Real Academia Española [1726-1737]*. 3 vols. (Facsimile.) (Biblioteca Románica Hispánica, 5. Diccionarios, 3.) Madrid: Gredos.
- Doyle, Mary Eileen
- 1989 *The Ancestor Cult and Burial Ritual in Seventeenth and Eighteenth Century Central Peru*. Ph.D. University of California, Los Angeles, 1988. (University Microfilms International, Ann Arbor.)
- Duviols, Pierre
- 1976a "La capacocha." *Allpanchis* (Cuzco) 9:11-57.
- 1976b "Une petite chronique retrouvée: Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los yndios de la provincia de Chinchaycocha y otras del Piru." *Journal de la Société des Américanistes* (París) 63:275-97.
- González Holguín, Diego
- 1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Qquichua o del Inca* [1608]. [Ciudad de los Reyes (Lima)]. Prólogo Raúl Porras Barrenechea. Presentación Ramiro Matos Mendieta. (Edición facsimile de la versión de 1952. Incluye addenda.) Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
- 1936 *Nueva corónica y buen gobierno* [ca. 1615]. (Codex péruvien illustré.) Ed. por Paul Rivet, Université de Paris. (Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 23.) Paris.
- 1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno por Felipe Guaman Poma de Ayala [Waman Puma]* [ca. 1615]. 3 tomos. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducción y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. (Colección América Nuestra, América Antigua, 31.) México: Siglo Veintiuno.
- D'Harcourt, Raoul & Marguerite d'Harcourt
- 1990 *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru. (Edición francesa: París 1925.)
- Hardman, Martha J.
- 1983 *Jaqaru. Compendio de estructura fonológica y morfológica*. (Lengua y Sociedad / 5.) Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Heiler, Friedrich
- 1961 *Erscheinungsformen und Wesen der Religion*. (Die Religionen der Menschheit, Bd. 1.) Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Hickman, Ellen
- 1990 *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Francfort-del-Meno: Peter Lang.
- Honko, Lauri
- 1975 "Zur Klassifikation der Riten." *Temenos* (Helsinki) 11:61-77.
- Husson, Jean-Philippe
- 1984 "L'art poétique quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala." *Amerindia* (París) 9:79-110.
- 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala. De l'art lyrique de cour aux chants et danses populaires*. (Série Ethnolinguistique Amérindienne.) Paris: L'Harmattan.
- Jiménez Borja, Arturo
- 1950-51 "Instrumentos musicales peruanos." *Revista del Museo Nacional* (Lima) 19-20:37-189.
- 1955 "La danza en el antiguo Perú." *Revista del Museo Nacional* (Lima) 24:111-36.

- Langevin, André
1989 "Música andina: breve introducción bibliográfica." *Revista Andina* (Cuzco) 14, año 7, no. 2:575-9.
- "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica"
1978 Ed. por el equipo Josafat Roel Pineda *et al.* Instituto Nacional de Cultura: Oficina de Música y Danza. (Serie: Mapas Culturales.) Lima.
- Mariscotti de Görlitz, Ana María
1978 "Los curi y el rayo." *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, vol. IV: 365-76. París.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime
1978 *La obra del obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII* [siglo XVIII]. 4 tomos. Ed. por Teresa Armiñán. (Facsimile.) Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Marzal, Manuel
1988 *La transformación religiosa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (1983.)
- Molina, Cristóbal de [el cuzqueño]
1943 "Fábulas y ritos de los Incas ... 1574." [ca. 1575]. En: Cristóbal de Molina: *Las crónicas de los Molinas*. Prólogo bio-bibliográfico por Carlos A. Romero. Epílogo crítico-bibliográfico por Raúl Porras Barrenechea. Anotaciones y brevísimos comentarios por Francisco A. Loayza. (Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, serie 1, tomo 4.) Lima, 5-84.
- Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de Santacruz
1950 "Relación de antigüedades deste reyno del Piru" [ca. 1613]. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Marcos Jiménez de la Espada, ed. Asunción del Paraguay: Editorial Guaranía, 207-81. (Nueva edición de la de Madrid de 1879.)
- Ramos Gavilán, Alonso
1976 *Historia de nuestra señora de Copacabana* [1621]. Transcripción Isabel Muñoz Reyes. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
- Rostworowski, María
1984 "El baile en los ritos agrarios andinos (Sierra Nor-Central, Siglo XVII)." *Historia y Cultura* (Lima) 17:51-60.
- Santo Tomás, Domingo de
1951 *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Perú llamada Quichua* [1560]. [Valladolid.] (Facsimile.) Lima: Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Schechter, John M.
1979 "The Inca cantar histórico: a Lexico-Historical Elaboration on Two Cultural Themes." *Ethnomusicology* 23(2):191-204.
1980 "El cantar histórico incaico." *Revista Musical Chilena* (Santiago de Chile) 34(151):38-60.
- Schwimmer, Erik
1980 "The Anthropology of Religious Practices." En *People in Culture. A Survey of Cultural Anthropology*. Ino Rossi, ed. Nueva York: Praeger, Bergin, 511-37.
- Taylor, Gerald
1987 "Atuq. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madéa, provincia de Yauyos." *Lengua, Nación y Mundo Andino = Allpanchis* (Sicuani/Cuzco) nos. 29/30, año XIX:249-66.
- Torres Rubio, Diego de & Juan de Figueredo
1963 *Arte de la lengua Quichva* [1700]. Por el P. Diego de Torres Rubio Con las adiciones que hizo el P. Juan de Figueredo. Prólogo y biografías ... por Luis A. Pardo. Apéndice de: *Revista del Museo e Instituto Arqueológico* (Cuzco) año 13, no. 20.
- "Tradiciones de Huarochiri"
[ca. 1608] *Runa yndio ñiscap machoncuna ñaupá pacha* MS. 3169. Biblioteca Nacional, Madrid.
1967 *Francisco de Avila* [ca. 1608]. Hermann Trimborn & Antje Kelm, ed. (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas aufgezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen, 8.) Berlín: Gebr. Mann, 1-198.
Citado como: ed. Trimborn & Kelm.
1983 *Hijos de Pariya Qaqa: La tradición oral de Waru Chiri* (Mitología, ritual y costumbres) [ca. 1608]. 2 tomos. Edición, traducción y notas por George L. Urioste. (Foreign and Comparative Studies Program, Latin American Series, no. 6, vol. I.) Syracuse, Nueva York.
Citado como: ed. Urioste.
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII* [ca. 1608]. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano: Gerald Taylor.

- Instituto de Estudios Peruanos. (Historia Andina/12; Travaux de l'Institut Français d'études Andines, tome XXXV.) Lima.
Citado como: ed. Taylor.
- 1991 *The Huarochiri Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion* [ca. 1608]. Translation from the Quechua by Frank Salomon and George L. Urioste. Annotations and introductory essay by Frank Salomon. Transcription by George L. Urioste. Austin: University of Texas Press.
Citado como: ed. Salomon.
- Tschudi, Johann Jakob von
1853 *Die Keshua-Sprache*. Dritte Abtheilung. *Wörterbuch*. Viena: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei.
- Vivanco G., Alejandro
1988 "Supervivencia de las danzas ceremoniales de Huarochiri." En: Alejandro Vivanco G.: *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Bendezú & Lima, 68–71.
- Widengren, Geo
1969 *Religionsphänomenologie*. Berlín: Walter de Gruyter & Co.
- Zuidema, R. Tom & Gary Urton
1976 "La constelación de la llama en los Andes peruanos." *Allpanchis* (Cuzco) 9:59–119.

ETNOGRAFÍA MUSICAL: BAILES Y DANZAS. RITUALISMO Y SACRALIZACIÓN

Carlos Alberto Coba Andrade

Antecedentes históricos

Los manifestaciones culturales de los pueblos cobran mayor significado e importancia cuando se las vive dentro de sus respectivos contextos humanos y ambientales. La música y la danza, especialmente, tienen que ser entendidas como un todo vital del individuo, del grupo humano que lo crea y/o utiliza. Hombre—Sociedad—Naturaleza se sintetizan en una forma musical, en una danza, en un ritual, etc.

El Ecuador, por sus particulares características geográficas y humanas, desde hace miles de años, ha ofrecido una riqueza impresionante de expresiones artísticas en torno a la música.

De la época prehispánica quedan todavía parte de los instrumentos musicales y algunas representaciones afines, confeccionados en piedra, arcilla, hueso, concha, metal, etc. Sobresalen: flautas de pan, flautas verticales, flautas horizontales, ocarinas, trompetas (de caracol marino), sonajeros, silbatos, botellas-silbato uni, bi y tricameral, collares de entrechoques (de conchas), litófonos, metalófonos, cascabeles, tambores grandes y pequeños. Desafortunadamente la humedad de nuestro suelo no ha permitido la conservación de los materiales orgánicos; en forma indirecta, sabemos que se utilizaron calabazas para sonajeros, carrizo y guadúa para la confección de flautas, carapacho de tortuga para instrumentos de raspa (güiro), caracoles de tierra, semillas, cáscaras de frutas deshidratadas, pieles para los parches o membranas (tambores), cuerdas obtenidas de tripas de animales, vestuarios con piezas de entrechoque, etc.

Las representaciones en cerámica de los músicos y danzantes son de un realismo excitante; sus soberbios ropajes y adornos, dicen a las claras el alto rango que poseían estos personajes.

A partir de la documentación temprana, escrita por los cronistas españoles, podemos vislumbrar un poco más este fascinante mundo de nuestros antepasados. Los más originales músicos, curiosos instrumentos, frenéticas danzas y jolgorios, fantásticos y extraños rituales, van sucediéndose en cada pueblo, en cada etnia, en cada acontecimiento importante.



Fig. 1. *Tambor Arqueológico: Vase de barro. Un indígena sentado en el suelo, tiene entrambas manos como quien alienta*

Posteriormente, viajeros, exploradores científicos e historiadores, en general, han aportado más evidencias al respecto, y han caracterizado étnicamente muchas de las manifestaciones artísticas en torno a la música.

Las evidencias arqueológica, etnohistórica y etnográfica, especialmente, determinan que la música estaba íntimamente relacionada con la danza y ambas con los cultos agrarios, primordialmente.

La República del Ecuador, ubicada al noroccidente de América del Sur, con un territorio continental e insular de 281.341 km², y alrededor de 10 millones de habitantes, es un Estado multiétnico, multilingüe y pluricultural. Los grupos humanos con mayor número de individuos son el mestizo y los indígenas quichuas de la Sierra; entre los principales microgrupos están los: shuar y achuar, siona—secoya, cofán, waorani (auca), chachi (cayapa), tsátchila (colorados), awa—kwaiker y los afroecuatorianos.

Los shuar

Ocupan las provincias orientales de Zamora—Chinchipe, Morona Santiago y la parte sur de Pastaza.

Por las condiciones naturales de la selva desconocemos los antecedentes de su conjunto instrumental propio; sin embargo, creemos que las actuales manifestaciones artísticas musicales y actividades afines son una continuidad milenaria de su propia personalidad. Entre estas expresiones sobresalen: la danza de la culebra, la danza de la *tsantsa*, la danza de la chonta y la fiesta de la yuca. Entre los instrumentos musicales: el *tuntui*, aparato de percusión, confeccionado a partir de un tronco ahuecado; el *shakáp*, idiófono de entrechoque; el *makich*, similar al *shakáp*, lo usan en los tobillos; el *tampur* o tam-



Fig. 2. Indígena shuar toca el tumank

bor de doble membrana; el *tumank*, cordófono compuesto por un bambú templado en arco, con una sola cuerda obtenida de tripa de mono; el *keer* o *kitiar*, cordófono compuesto; la cerbatana, tubo de chonta de dos metros de largo; el *pinkui*, flauta travesera con un orificio de insuflación y dos de obturación; el *peem*, similar al *pinkui*, pero con cinco agujeros de obturación; el *wajía*, instrumento obtenido a partir del fémur de un mono, tiene tres agujeros; el *yakuch*, similar al *pinkui*; el *piat* o *pito*, sirve para atraer a un determinado tipo de ave o animal.



Ej. Mus. 1. Arrullo (canto shuar)¹

Los chachis (cayapas)

Se hallan localizados en plena zona tropical húmeda de la provincia de Esmeraldas.

Según Jijón y Caamaño (1920:34) y Carrasco (1983:56), los caranquis, cayapas y colorados son de origen amazónico, y han migrado a través de Pimampiro y el Putumayo, hacia Ibarra; posteriormente se verificó la migración al Litoral. La misma tradición oral del pueblo chachi confirma su proveniencia de la Sierra, de Imbabura.

Pese a la influencia mestiza y afro, los chachis aún conservan parte de sus propias costumbres, sincretizadas en las fiestas de calendario católico. Sobre salen los festejos de Semana Santa o Pascua y de Navidad o Noche Buena. Hay, además, celebraciones que se relacionan con las edades del hombre, principalmente: nacimiento, “bodas” (ceremonia nupcial) y “ofrendas” (fiesta de los muertos).

Los instrumentos musicales que utilizan los chachis, son los mismos del grupo afro: marimba con resonadores de guadúa o bambú, bombo y *cununo*. La marimba es el principal instrumento musical en todas sus manifestaciones sociales y religiosas.



Ej. Mus. 2. Arrullo (canto chachi)

Grupo afroecuatoriano

Sus principales asentamientos se hallan en la provincia de Esmeraldas, en el Litoral y en las provincias interandinas de Carchi e Imbabura, valle caliente del Chota-Mira y en la de Loja. Cada zona geocultural ha desarrollado sus propias particularidades etnomusicales, debido a su historia y medio ambiente natural y social.



Fig. 3. Miguel Anangonó, de la banda “mocha” de la Parroquia García Moreno, Provincia de Imbabura, toca el puro bajo como instrumento musical

Los instrumentos musicales más representativos de los grupos de Esmeraldas y de Loja son: la marimba con resonadores de guadúa o bambú, el *cununo*, el bombo, el alfandoque o *guazá*, la mandíbula o cumbamba, el güiro o raspa, las maracas o sonajeros de calabazas... Los de valle de Chota utilizan: la bomba, maracas, calabazas, güiro, hojas de naranja... Característica de este grupo afro es el baile de la bomba: la mujer revolotea picarescamente ante el

Allegro

La Bomba del Negro Tosa

The musical score is written for guitar and bongo/caja. It features a 8/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The title is 'La Bomba del Negro Tosa'. The score includes vocal lines with lyrics in Spanish.

GUITARRA

BONGO Y CAJA

Vi - va, vi - va,

vi - va mi pa-trón jo - se — Vi - va, vi - va,

vi - va mi pa-trón jo - se — con to-da su

gen-te de buen co-ra-zón — con to-da su



Ej. Mus. 4. Aguinaldos (música afro del Valle del Chota)

Los quichuas de la Sierra

Constituyen el grupo étnico más grande de Ecuador. Se hallan a lo largo de todo el callejón interandino.

Pese a la doble dominación inca/hispana, muchas manifestaciones culturales no han perdido su carácter autóctono y étnico, especialmente, en cuanto a su significado original. En los aspectos fenomenológicos, en cambio, generalmente se observa una hibridación, un mestizaje, por presión de la Iglesia Católica y por la dinámica de la propia sociedad.

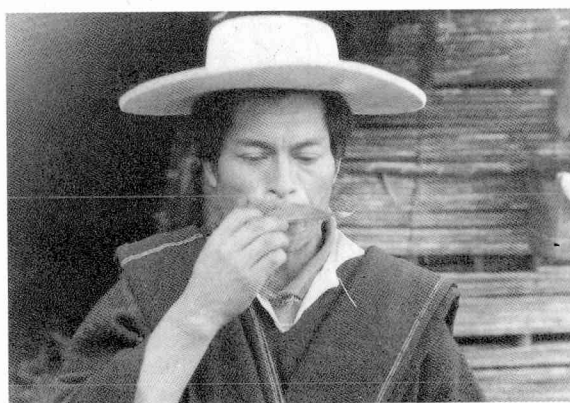


Fig. 4. Mariano Masaquitza de la Comunidad Salasaca, Provincia de Tungurahua, toca la boja de capulí

La continuidad cultural se observa en los siguientes hechos: danza del abago, danza de los yumbos de Cumbas, fiesta de los Pendoneros, fiesta de San Juan, fiesta del Coraza, danzantes de Pujilí, danza de la Corona, danza del Palalaibilli, danza de la Ingapalla, danza de la llaminga, danza de los huacos, danza del shararán, danza del curiquingue, danza de la matanza de los yumbos, danza del entierro del guagua...



Fig. 5. José Manuel Catucucamba, indígena quichua de la comunidad de Abatag, toca la tunda y los cencerros (campanillas) en el Inti Raymi (fiesta de San Juan)

Los instrumentos más importantes de este grupo son: palos-lanzas, bastones, ramas de árboles, cascabeles, cencerros (12 campanillas amarradas a un pedazo de cuero de res), tambores de dos parches, violín, arpa, bocina, trompetas de caracol marino, trompetas de cacho o cuerno de res, tundas, flautas travesera, pingullo, pífano, chirimía, rondador...

Pingullo

Tamboril

Se repiten los motivos, etc.

etc.

Grupo mestizo

El choque de los dos mundos, español e indígena, produjo, desde el inicio de la conquista, el cruce de razas, dándole a la población de lo que hoy es Ecuador una configuración muy especial. Los descendientes de españoles e indígenas constituyen la población más numerosa del país, ubicada en todas sus regiones naturales. En sus manifestaciones culturales, se observan claramente los elementos que corresponden a la influencia de uno o de otro grupo humano.



Fig. 6. Banda de pueblo

Los instrumentos más utilizados son: el rondador, el triángulo, las maracas, el güiro, la guitarra, el requinto, los bandolines, el arpa, etc. Entre las formas musicales, los bailes y las danzas sobresalen: sanjuanito, *yaraví*, albazo, la danza del toro, el costillar, el alza, yumbo y danzante, aire típico, chilena, tonada, pasacalle, fox incaico, pasillo, etc.



mi, Ma - ri - a juana ca - rash - pa - ca, - Ma - ri - a juana nu - ca - pac.

mi, Ma - ri - a juana ca - rash - pa - ca, Ma - ri - a juana nu - ca - pac.

1. mi 2. mi

Ma - ni - llas co - ra - les ca - ra - sha - ni, ma - ni - llas co.

ra - les ca - ra - sha mi, ma - ni - llas co - ra - les ca - rash - pa - ca, Ma - ri - a

juana nu - ca - pac. mi... Ma - ni - llas co - ra - les ca - rash - pa - ca Ma - ri - a

1. juana nu - ca - pac. mi 2. mi

Calendario festivo²

Enero

Día 6:

- 1) Ambato: REYES. Villancicos
- 2) Cuenca: REYES.
- 3) Gatazo Grande: REYES. Bandera. Cocinera. Cuyes. Chicha. Embajador. Juegos pirotécnicos. Loas. Mote. Palacio. Prioste. Rey Amarillo. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Negro. Rey Viejo. Trago.
- 4) Licán: REYES. Embajador. Gringo. Gringa. Loas. Palacios. Prioste. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Mozo. Rey Negro. Vasallos.
- 5) Montecristi: SAN ISIDRO y REYES. Abanderados. Baile. Banda de música. Chicha. Escuderos. Intendente. Pajes. Palacios. Porta estandartes. Rey Blanco. Rey Moro. Rey Negro. Trago.
- 6) Pujilí: REYES. Caporales.
- 7) Sicalpa: REYES.
- 8) Tisaleo: MISA DE FIESTA. Alférez. Capitanes. Chicha. Fundadores. Osos. Priostes. Tablado. Tejido de cintas. Trago. Punta. Velación del niño. Vísperas. Volatería. Yumbos.

Día 15 aprox.:

- 9) Chillogallo: INOCENTES. Capariches. Máscaras. Música y baile. Trago. Vieja.

Febrero

Día 1:

- 10) Mira: VIRGEN DE LA CARIDAD. Bailes. Chamiza. Globos. Juegos pirotécnicos. Licor. Pelota de guante. Priostes. Vaca loca. Vísperas.

Marzo

Día movable:

- 11) Guayaquil: CARNAVAL. Misa del Dios Momo.
- 12) Pujilí: CARNAVAL. Danzantes.
- 13) Quito: CARNAVAL. Agua. Diablillos.
- 14) San José de Chimbo: CARNAVAL. Agua. Bombo. Cuyes. Chicha. Flauta. Guitarra. Rondador. Trago.
- 15) Guaranda: MIERCOLES DE CENIZA. Gallo Compadre.
- 16) San José de Chimbo: MIERCOLES DE CENIZA. (Primer miércoles después de Carnaval) Bandera. Gallo compadre. Música. Vaca loca. Yumbos.

Abril

Semana Santa:

- 17) Guano: SEMANA SANTA (Semana comprendida entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua) Calvario. Jesús. Judas. Ladrón. María. María Magdalena. San Juan. Volatería.

Primer domingo de Semana Santa:

- 18) Licán: RAMOS. Acompañantes. Alimentos populares. Cabecilla. Chicha. Guionero. Huashayo. Guarapo. Licor. Música y danza. Palmas de ramos. Prioste. Vísperas.

- 19) Quito: RAMOS. Arte popular con palmas de ramos.

Viernes de Semana Santa:

- 20) Chambo: VIERNES SANTO. Almas Santas. Cariucho. Carrozas con los Pasos. Chuma. Jesús. Música. Priostes. Velas.
 21) Licán: VIERNES SANTO. Abanderado. Chulla. Guionera. Tajalíes.

Domingo de Pascuas:

- 22) Licán: PASCUAS. Angel. Capitán. Prioste. Tajalí. Tirador. Votos.

Mayo

Día 3:

- 23) Checa: SEÑOR DE LA BUENA ESPERANZA. Albazo. Baraja. Banda mocha. Buscapiés. Castillos. Cuy. Chamiza. Chicha. Gallina. Globitos. Música. Pilches. Prioste. Torneo de cintas. Velas. Vísperas. Voladores.
 24) Chaupicruz: FIESTA DE LA CRUZ. Albazo. Alumbrantes. Angel. Cariucho. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Enmascarados. Globos. Loa. Mote. Música. Priosta. Vacas locas. Vísperas. Voladores.

Junio

Día movable—CORPUS. (tres meses y medio después del Miércoles de Ceniza, o sea, sesenta y un día después de la Pascua. Es decir, en un jueves. En consecuencia, su celebración siempre fluctúa entre el 21 de mayo y el 24 de junio).

- 25) Achupallas: CORPUS CHRISTI. Banda de música. Camari. Cohetes. Curiquingas. Cuyes. Frioneras. Guarros. Loros. Mote. Prioste. Quesillos. Rueda de Corpus. Vísperas.
 26) Amaguaña: CORPUS.
 27) Ambato: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Cabezas. Chicha. Danzantes. Pingullo. Priostes.
 28) Calderón: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Chicha. Jívaros. Mote. Oso. Perro. Priostes. Toro.
 29) Machachi: CORPUS. Acompañantes. Albazo. Angeles. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Danzantes. Diablos. Entradas. Estandartes. Gallina. Juegos pirotécnicos. Licor. Loa. Moros. Mote. Música. Padrinos. Pasar la fiesta. Priostes. Vísperas. Yaguarlocro.
 30) Pomasqui: CORPUS. Ají de cuy. Castillos. Chamiza. Champús. Chicha aloja. Chicha de jora. Matanza del yumbo. Mote. Pan de obligación. Pasillos. Priostes. Runauchu. Tonadas. Torpedos. Vísperas. Voladores.
 31) Pujilí: CORPUS. Danzantes.
 32) Riobamba: CORPUS. Arpa. Cuyes. Chicha. Enmascarados. Flautas. Mote. Pingullo. Poncho. Prioste. Tambores. Tupullinas. Trago. Velas adornadas.

Día movable:

- 33) Azuay: SEPTENARIO

Octavas (los cuatro domingos después de Corpus):

- 34) Ambato: OCTAVAS. Danzantes.
 35) Pujilí: OCTAVAS. Bailes. Castillos. Chamiza. Música. Prioste.
 36) Tisaleo: OCTAVAS. Alcaldes. Capitanes. Cushperos. Geodésicos. Nevada. Oso. Tablado. Viajeros.

Día 24:

- 37) Checa: SAN JUAN. Arcos. Baile formal (antiguo baile de los San Juanes). Máscaras. Negra y Negro. Trasguedador y Trasguedadora.
- 38) Guamote: SAN JUAN. Acompañantes. Banderas. Cuyes. Juegos pirotécnicos. Licor. Mote. Música. Priostes. Vacas locas. Vísperas.
- 39) Ibarra: SAN JUAN. Anacos. "Bailes por San Juan". Banda mocha. Bombo. Castillo. Cintas. Cornetas. Chicha. Chivo. Cholas. Cholos. Chuma. Enmascarados. Guitarra. Ollas encantadas. Prioste. Sacada de gallo. Tablado. Trago. Zamarro.
- 40) Ibarra: ENTRADA DE LA RAMA. Aguardiente. Bailes. Cuyes. Chicha. Cholas. Cholos. Chucuri. Gallinas. Toros.

Día 29:

- 41) Alausí: SAN PEDRO. Cachullapis. Canelas. Colchas. Corrida de toros. Chicha. Hornado. Llapingachos. Pasacalles. Pasodoble. Ponchos. Sangría. Sanjuanito. Tonada. Torneos. Zamarros.
- 42) Cangahua, Cayambe, Pesillo Tabacundo: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Aricuchicos. Churo. Diablo, (conjuro del). Flauta. Guaraquíes. Poncho. Rondador. Rondín. Tunda. Tupigachis. Zamarro.
- 43) Cayambe: SAN PEDRO. Aguardiente. Albazo. Angeles. Aricuchicos. Banda de Música. Bombo. Cariuchos. Castillos. Chicha. Diablo-humas. Flautas. Hogueras. Juegos pirotécnicos. Loas. Priostes. Vacas locas. Vísperas. Voladores.
- 44) Checa: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Baile "San Pedro". Bombo. Chamiza. Enmascarados. Vísperas.
- 45) Licán: SAN PEDRO. Diablo. Gallo Prioste. Huamingas. Ingapallas. Monos. Payasos. Perros. Priostes. Sachas. Vísperas.
- 46) La Magdalena: SAN PEDRO. Chamiza. Chicha. Jinetes. Priostes. Trago. Vísperas.
- 47) Pimampiro: SAN PABLO. Chamizas. Chicha. Vaca loca.
- 48) Pomasqui: SAN PEDRO. Albazo. Ceras. Corrida de gallos. Chamiza. Chicha. Función. Loas. Mayores. Música y Danza. Trago. Vísperas.
- 49) Tabacundo: SAN PEDRO. Castillo. Vísperas.

Julio

Día 16:

- 50) Ibarra: VIRGEN DEL CARMEN. Castillo. Instrumentos musicales. Juegos pirotécnicos. Vacas locas. Vísperas.

Día 22:

- 51) Pelileo: (aniversario de su cantonización 1860) Albazo. Bandera. Colchas. Corrida de toros. Cuyes. Chinganas. Churo. Guarapo. Leche tigre. Llapingachos. Madrinas. Priostes. Reina. Tonada. Toro de la oración. Trago.

Día 25:

- 52) Pillaro: SANTIAGO. Toros.

Agosto

Días 5-7

- 53) Sicalpa: VIRGEN DE LAS NIEVES. Aves. Castillos. Curiquingues. Doñas. Guarumo. Montuvios. Payasos. Priostes. Vaca loca. Yumbos.

Día 10:

- 54) Pillaro: SAN LORENZO. Toros.

Días 10–11:

- 55) Sicalpa: SAN LORENZO. Buscapiés. Enmascarados. Vísperas. Voladores.

Día 15:

- 56) Quito: (barrio El Pinar): VIRGEN DEL TRANSITO. Altares en los balcones. Cintas. Colaciones. Chamisa. Encajes. Globos. Juegos pirotécnicos. Priestes. Vaca loca. Velas. Vísperas.
57) Otavalo y San Pablo: SAN LUIS. Alférez. Banderas. Camaretas. Capitán. Cintas. Corazas. Encajes. Espejos. Loa. Música. Oro. Tenientes. Volatería.

Septiembre

Días 5–12:

- 58) Loja: VIRGEN DEL CISNE. Aguardiente. Alza que te han visto. Bailes. Bocadillos. Carrera de caballos. Colaciones. Chinganas. Empanizados. Enmascarados. Feria. Morlacas. Música. Pasillos. Pelea de gallos. Sanjuanitos.

Día 8:

- 59) Otavalo: MONSERRATE.
60) San Miguelito de Pillaro: NATIVIDAD.
61) Yaruquí: NATIVIDAD o LAS MARIAS. Bailes. Banda de música. Torneo de cintas. Toros.

Día 24:

- 62) Latacunga: VIRGEN DE LAS MERCEDES. Bandera. Blancos. Bolsicones. Camisonas. Capitanes. Champús. Guarapo. Huacos. Leones. Loas. Mama negra. Misa de la gallina. Monos. Mote. Músicas. Osos. Perros. Tambor. Tigres. Tiznados. Trago. Volatería.

Día 29:

- 63) Yahuarcocha: SAN MIGUEL. Arcos. Bombos. Cantos en quichua. Platillos. Priestes. Sitoplástica. Voladores.

Octubre

- 64) Quito: VIRGEN BORRADORA. Aguardiente. Banderitas. Colaciones. Chicha. Globos. Priestes. Vaca loca. Vísperas.

Noviembre

Día 2:

- 65) Conocoto: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Chicha.
66) Checa: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Nazamorra morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.
67) Uyumbicho: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.

Día 21:

- 68) Quinche: VIRGEN DEL QUINCHE. Comidas y bebidas. Romería religiosa. Trajes.

Diciembre

Días 23–26:

- 69) Ambato: NAVIDAD. Angeles. Cocinera. Loas. Negritos. Pastorales. Pastores. Reyes magos. Sapo. Villancicos. Visitante. Yumbos.
- 70) Cuenca: NAVIDAD. Bombo. Herodes. José. María. Ponchos. Quipa. Violín.
- 71) Cuenca: PASE DEL NIÑO. Aguardiente. Cuyes. Chicha. Encajes. Fanfarra. Macana. Madrina. Misa del Niño. Mote. Prioste. Yahuarlocro.
- 72) Chilla: NAVIDAD. Arroz aguado y meloso. Ayuno. Bombo. Castillo. Cohetes. Concho. Cuyes. Champús. Chicha. Enmascarados. Estrella. Globos. Misa del gallo con coplas. Padrinos. Pasana. Pastores. Pesebre. Platillos. Repe. Sitoplástica. Villancicos. Vísperas.
- 73) Chimborazo: PASE DEL NIÑO. Buitres. Curiquingas. Negros. Nuñu. Osos. Pastores. Prioste. Pumas. Sacha runas. Yumbos.
- 74) Guayaquil: NAVIDAD. Angelitos. AVECILLA. Cazador. Diablo. Estrella. Gitanos. José. Manuelito. Manzarera. María. Monos. Nacimiento. Niño. Panderos. Pastora Perdida. Reyes Magos. Villancicos.
- 75) La Magdalena: PASE DEL NIÑO. Aguardiente. Banderines. Cariuchos. Cuyes. Chicha. Madrina. Música. Pañolón. Priosta. Villancicos. Yumbitos.
- 76) Manabí: NAVIDAD. Aguja. Borreguito. Cajita de amor. Chigualós. Flor de la maravilla. Florón. Pájara pinta. Papelón. Piano. Sombrerito.
- 77) Portoviejo: NAVIDAD. Arcos. Capillo. Compadrazgo. Chigualós. Nacimiento. Padrinos. Priostes. Villancicos.
- 78) Pueblo Viejo: NAVIDAD. Misa del gallo. Música. Nacimiento. Niño. Pitos. Priosta. Voladores.
- 79) Quito: NAVIDAD. Arbol de navidad. Nacimiento.
- 80) Sangolquí: NAVIDAD. Aricuchicos. Banderas. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Jochas. Juegos pirotécnicos. Mote. Música. Nacimiento. Niño. Ollas encantadas. Palos encebados. Priosta. Tejido de cintas. Velas. Villancicos. Yumbos.
- 81) Sicalpa: NAVIDAD. Enmascarados. Velas adornadas.
- 82) Tisaleo: NAVIDAD. Chicha. Fundador. Priostes. Volatería.
- 83) Tulcán: NAVIDAD. Negritos.

Día 25:

- 84) Pujilí: NAVIDAD. Caporales.

Día 27:

- 85) Chambo. SAN JUAN EVANGELISTA. Alcalde. Bocinas. Caracoles. Chicha. Danzas. Diablos. Enmascarados. Flautas. Pingullo. Puñupaqui. Rondadores. Tamboriles.

Día 28:

- 86) Quito: INOCENTES. Viuda.

Día 31:

- 87) Quito: AÑO VIEJO. "Peditorio". Tablados. Testamento. Viuda.

Segunda Parte

Fiestas esporádicas

CASAMIENTO:

- 88) Pilahuín: CASAMIENTO. Bombo. Cuyes. Chicha. Chuma. Jochas. Mote. Pingullo. Sanjuanito. Violín.

COSECHAS:

- 89) Ambato: FIESTA DE LA FRUTA: Ají de cuy. Caldo de gallina. Corrida de toros. Chicha aloja. Máscaras. Música. Reina (En febrero aproximadamente).
 90) Cañar: FIESTA DE LAS COSECHAS: Adornos con frutos cosechados. Carrera de caballos, corrida de toros. Chicha. Guitarra. Pingullo. Pollera. Poncho. Procesión por las sementeras. Tambor. (En febrero aproximadamente).
 91) Cañar: COSECHA DEL TRIGO: Aguardiente. Cruz. Cuyes. Chicha. Churo. Huaycupa. (En julio aproximadamente).

FERIAS:

- 92) Riobamba. (Los días sábados de cada semana).

FUNERALES:

- 93) Esmeraldas: FUNERALES. Alabados. Marimba.
 94) Inca: FUNERALES. Candelita. Chuma. Escondidas. Pan quemado.

MINGAS:

- 95) Guadalupe: MINGAS. Aguardiente. Chicha. Mingayos. Picante.
 96) Latacunga: MINGAS DEL DESGRANE DEL MAÍZ.
 97) Quito. MINGAS. Bandera. Bebidas. Madrinas. Música.

Ciclos festivos

Segundo Luis Moreno fundamenta los **ciclos festivos** en el culto Heliolátrico. Su propuesta es válida (cf. Moreno 1949:73–119).

1. SOLSTICIO INVERNAL:

- a) Navidad
- b) Inocentes y Año Nuevo y
- c) San Juan Evangelista.

2. EQUINOCCIO DE PRIMAVERA:

- a) Carnaval y
- b) Semana Santa.

3. SOLSTICIO DE VERANO:

- a) Corpus Christi y
- b) Octava de Corpus Christi.

4. EQUINOCCIO DE SEPTIEMBRE:

- a) Chaqui Capitanes y
- b) Yumbos.

Gonzalo Rubio Orbe en su obra “Punyaró. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza” propone una nueva distribución del ciclo festivo en dos grandes capítulos (1956):

1. FIESTAS RELIGIOSAS:

- a) Misa Ruray
- b) San Juan y San Pedro
- c) Corazas
- d) Bautismos
- e) Matrimonios y
- f) Difuntos.

2. FIESTAS NO RELIGIOSAS:

- a) Mingas
- b) Huasi Pichay y
- c) Última teja.



Fig. 7. La fiesta del Inti Raymi o de San Juan. Los “Aruchicos” tocan la tunda, flauta travesera y guitarra

Carlos Alberto Coba Andrade en “Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore”, propone **el ciclo agrícola de maíz y el culto heliolátrico**. Las festividades indígenas del indio de la sierra ecuatoriana, se encuentran relacionadas con el calendario agrícola de maíz, las cuales tienen íntima relación con el *alpa mama*, madre tierra, y con el culto al sol. La propuesta que se presenta en esta oportunidad es la siguiente (Coba Andrade 1976):

1. PURIFICACION DE LA TIERRA Y SIEMBRA DEL MAIZ (Equinoccio de septiembre):
 - a) Huacchacarai³
 - b) Vacaciones o Pendones
 - c) Chaqui-capitanes y Yumbos
 - d) Minga para la siembra del maíz y
 - e) Difuntos.
2. DESYERBA Y APORQUE (Solsticio de invierno):
 - a) Minga para la desyerba y el aporque
 - b) Navidad
 - c) Inocentes y año nuevo y
 - d) Reyes.
3. PRIMEROS FRUTOS (Equinoccio de marzo):
 - a) Carnaval
 - b) Semana Santa y
 - c) Corazas y Yumbos (Culto chico).
4. COSECHA DE MAIZ (Solsticio de verano):
 - a) Corpus Christi (Danzantes)
 - b) Fiesta de la chicha
 - c) Cosecha y cantos
 - d) San Juan, San Pedro y San Pablo (Inti Raymi)
 - e) Corazas y Yumbos (Culto grande) y
 - f) Gallo-capitán y la Rama.

En un afán de ordenar las fiestas populares y folklóricas, Paulo de Carvalho-Neto plantea un **calendario festivo**, que coincide con el santoral católico, pues comienza el 6 de enero con los **reyes magos** y termina el 31 de diciembre con el **año viejo**. Este calendario contempla, también, fiestas de casamiento, cosechas, ferias, funerales y mingas. El ordenamiento y sistematización de este autor no considera el sentido teosófico de las festividades.

Para Segundo Luis Moreno, los **ciclos festivos** tienen íntima relación con los **solsticios**, los **equinoccios** y el **culto heliolátrico**. Las festividades indígenas, según su teoría, se inician en el solsticio de invierno con la **navidad**, **inocentes y año nuevo**, y terminan en el equinoccio de septiembre, con los **chaqui-capitanes y yumbos**; su planteamiento tiene un alto contenido teosófico.

Gonzalo Rubio Orbe, al tratar de los ciclos festivos, desarrolla una alternativa basada en el credo popular, la cual está dividida en dos grandes capítulos: **Fiestas religiosas y fiestas no religiosas**.

Nuestra propuesta está fundamentada en un calendario determinado por el **ciclo agrícola del maíz y el culto al sol**, el cual se inicia en el equinoccio de septiembre con el **huacchacarai** o purificación de la tierra antes de la siembra, y termina en el solsticio de verano con la cosecha. La desyerba y el aporque del maíz se hace en el solsticio de invierno, y los primeros frutos aparecen en el equinoccio de marzo.

Este intento de clasificación de los hechos culturales sirve para la sierra ecuatoriana, pues la región amazónica y la costa se rigen por distintos calendarios agrícolas.

Consideraciones sobre las fiestas religiosas populares

El problema enfrentado al tratar de extraer conclusiones e interpretar la información recolectada en las investigaciones de las fiestas religiosas, es la inadecuada correspondencia del término “religioso” a ciertas manifestaciones de la vida indígena; puesto que la religión es una categoría bien diferenciada tan solo en las sociedades especializadas, como la nuestra. Por ello es necesario que se redefina específicamente aquello que vamos a buscar bajo el nombre de “religioso”, esto tiene importancia puesto que lo religioso se encuentra muchas veces mezclado con otros aspectos: (la alegría de una fiesta religiosa, ¿es una alegría meramente religiosa, o lo es de carácter social?).

Sin llegar a plantearnos una definición de lo religioso, abordaremos el problema desde tres puntos de vista: psicológico, ideológico y social. Estos aspectos no son exclusivamente religiosos, sino que se refieren a campos más amplios que de alguna manera incluyen lo sagrado. Estos tres niveles se relacionan además entre ellos.

Aspecto psicológico

Para comprender el verdadero significado de la fiesta, es necesario que la relacionemos con las demás actividades del indígena; estas actividades se refieren principalmente a la producción, la que se desarrolla a dos niveles: el familiar (de autoconsumo) y el comunitario (asistencia y ayuda mutua). La unión entre las dos esferas es tal que la vida productiva está impregnada de un carácter comunitario que no solo repercute en mayor eficacia económica sino que determina un nivel de vida social específico.

Este nivel que existe empíricamente en las relaciones sociales que los indígenas adquieren al producir, necesita ser expresado al grado de la conciencia. Esta conciencia de la solidaridad tiene que manifestarse mediante mecanismos simbólicos que, lógicamente, son muy diferentes de los conceptos que nosotros utilizamos. Los símbolos no pueden formarse a partir de otra cosa, que no sea la vida diaria y concreta de los indígenas que se caracteriza por ser práctica, objetiva y activa. Mediante algunas acciones como bailar, visitar juntos el cementerio, acudir todos al pueblo y, sobre todo, mediante el proceso de dar y recibir, de visitar y ser visitado por miembros de la familia ampliada, se simboliza y se experimenta como vivencia propia tanto la vida y la cooperación social como la vida familiar ampliada, que es un nivel importante de la vida social indígena.

Existen además otros factores que intervienen en los mecanismos simbólicos, como por ejemplo las condiciones concretas de trabajo y de vida in-

dígena, que se caracterizan por el hecho de que raramente puede aprovechar para sí el producto de su trabajo. De esto, se derivan dos consecuencias:

- (a) Las actividades recreativas tienden a dirigirse al consumo inmediato (alimentación y bebida) pues lo que el indio consume es lo único que no le puede ser quitado; y
- (b) que la fiesta indígena será un esfuerzo por romper con la situación ordinaria de la vida, en la que el indio es despreciado y segregado.

En esto, si bien existe un nivel de afirmación de identidad, no se abordan los problemas que producen tal situación; así, al existir un fuerte nivel de represión ideológica que actúa en grado psicológico, se experimenta como necesario el consumo de productos que eliminen, al menos transitoriamente, esta reflexión interiorizada para poder así disfrutar de la vida y del grupo social, aunque sea de manera fugaz mediante expresiones dionisiacas como el alcoholismo. Esto, a pesar de su transitoriedad, permite al menos, simbólicamente, superar el nivel empírico de la vida.

Mediante el proceso de socialización y de creación de un sistema de valores, el indígena dimensiona todo lo de él como natural y bueno. Al producirse el choque cultural con la sociedad mestiza se altera toda valoración, generándose una fuerte inseguridad. Esta contradicción está determinada por los sistemas económicos que le sustentan; es así como la concepción clasista y racista del mestizo llega a imponerse gracias a su dominio económico. La fuerza ideológica del mestizo no repercute en una desintegración de lo indígena sino, al contrario, en una afirmación de su calidad de indio, pero de indio explotado y sometido.

En este aspecto, la fiesta juega un papel socializador muy importante, puesto que en realidad es una ceremonia de paso, en la que toda la familia del prioste y este, de manera especial, viven y se socializan de determinada manera, es decir asumiendo los valores ideológicos que expresa la fiesta. Valores que, como hemos dicho, se caracterizan por la contradicción en que al mismo tiempo exigen y condenan lo indígena, simbólicamente esta contradicción se resuelve creando una categoría indígena apreciada, la del prioste, así se introduce la posibilidad de superar la opresión y el menosprecio, mediante una experiencia de veneración ritual que el prioste recibe de sus compañeros y de la comunidad, así como de los mestizos. Desde este punto de vista, la fiesta reviste el carácter de una comedia simbólica que si bien ritualmente parece resolver una contradicción, en realidad crea más lazos de opresión, más explotación y pobreza.

Aspecto ideológico

Uno de los aspectos más importantes en las concepciones del mundo que conforman una ideología, es la concepción de la sociedad. En las festividades indígenas existe una serie de símbolos que pueden ayudar a comprender el alcance ideológico de la sociedad.

Es interesante observar la utilización del santo patrono como símbolo de la sociedad que, a nuestro entender, tiene las siguientes consecuencias:

- (a) Una comprensión jerarquizada de la sociedad;
- (b) Una comprensión crítica y no analítica de la sociedad que escapa al dominio de la acción humana, que inhibe los intentos de transformación de la realidad social;
- (c) Comprensión a-histórica que supone que la sociedad es un fenómeno dado y aceptado empíricamente;
- (d) Por otra parte, muestra importantes características de comprensión religiosa y su relación con lo social.

La importancia del santo revela que su concepción religiosa es poco "monoteísta" y, por lo tanto, no se liga a una visión uraniana del Dios único del Universo, sino que la "semidivinidad", es decir el santo, se vincula a sectores del mundo que en este caso corresponde a los pueblos, a las sociedades y a los hombres.

Se crean divinidades ligadas a pueblos, siendo en realidad una forma de representación de esa sociedad. Todo esto a pesar de que se reconoce la existencia de un Dios universal que es tal como la sociedad nacional a la que representa, más lejano y poderoso.

Partiendo de esto, podemos establecer una relación de correspondencia entre lo sagrado y la vida social. Es así como lo sagrado surge de lo social y lo social es visto como sagrado, más bien dicho lo social adquiere un carácter sagrado a través de esta visión.

Por otra parte, existen elementos como las concepciones de la superioridad de los mestizos y la inferioridad de los indígenas, que no se refieren a simples diferenciaciones culturales, sino que es una jerarquización en la que al mestizo se le concibe como "serio", "devoto", "religioso", "importante", mientras que al indígena se le ve como "infantil", "absurdo", "pagano", "irracional", "caprichoso", "retrógrado". Estas formulaciones ideológicas cumplen doble papel; por una parte se justifica así la explotación y, por otra, se hace visible la pobreza indígena (sociocultural), cuando en realidad esa pobreza es consecuencia de la explotación.

Respecto al carácter jerárquico que tiene la fiesta, anotamos que la valoración del sacerdote como "rey" afirma la alta posición y status dentro de su comunidad. Esta investidura la recibe de manos de la autoridad mestiza como símbolo de distinción dentro del grupo.

Aspecto social

Nos referimos al aspecto institucional de la religión, es decir la iglesia en su expresión parroquial. Estas, en cuanto tales, tienen una serie de intereses con relación a la fiesta.

La Iglesia, para obtener ingresos económicos, depende del orden social existente y se ve obligada a aliarse con los sectores sociales que mantienen

este orden: con los explotadores. Esta alianza se manifiesta, fundamentalmente, en la preocupación y en la cooperación para que las fiestas se lleven a cabo. Así la fiesta se convierte en un mecanismo de explotación; miseria para los indígenas e ingresos para músicos, vestidoras, chicheros, autoridades y cura párroco. Por estas razones creemos que no existe una identificación absoluta sino una alianza entre los sectores explotadores. La Iglesia y los demás.

En resumen, la estructura económico-social ha dado origen a un subproletariado agrícola, a un proletariado agrícola, a campesinos medios, a un conjunto de intermediarios y a una burguesía terrateniente. La estructura del poder local se articula en relación al poder económico, al poder político, al poder social y al administrativo-burocrático.

Finalmente, para estudiar los fenómenos culturales en las sociedades indígenas actuales, debemos tener en cuenta la influencia de la cultura del grupo dominante y la situación actual de la cultura del grupo dominado. Pese a estas consideraciones, las fiestas seguirán el curso que las comunidades, usufructuarias de las mismas, les han trazado.

Notas

- 1 Ej. Mus. por Carlos Alberto Andrade; caligrafía de los Ej. Mus. 3 y 6 por Juan Mácas.
- 2 Faltan las fiestas de las demás culturas tanto del Oriente como de la Costa ecuatorianas (cf. Carvalho-Neto 1964:107-10).
- 3 Huaccharai es la ofrenda a la divinidad para pedir que llueva. Los dioses en el mundo andino ecuatoriano son: Pachacamac, creador del universo; Pacha Mama, madre naturaleza; Allpa Mama, madre tierra; Inti Yaya, padre sol; Quilla Mama, madre luna; Tamia Mama, madre lluvia; Yacu Mama, madre agua; Yaya Imbura, padre Imbura; Mama Cotacachi, madre Cotacachi; etc....

Bibliografía consultada

- Aretz, Isabel
1967 *Instrumentos musicales venezolanos*. Cumaná, Venezuela: Universitaria de Oriente.
- Bianchi, César
1976 *Instrumentos musicales*; Mundo Shuar. Fascículo No. 7, Serie C. Sucúa, Ecuador: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura Shuar.
- Carrasco, Eulalia
1983 *El pueblo Chachi*. Quito: Abya-Yala, Colección Ethos.
- Carvalho-Neto, Paulo de
1960 *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Coba Andrade, Carlos Alberto
1976 "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore." *Sarance* (Instituto Otavaleño de Antropología; Otavalo, Ecuador) 3:50-62.
- 1981 *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo, Ecuador: Gallo-capitán.
- Eliade, Mircea
1973 *Lo sagrado y lo profano*. Segunda edición. Madrid: Guaderrama.
- Jijón y Caamaño, Jacinto
1920 *Los aborígenes de la provincia de Imbura de la República del Ecuador*. Quito: Tipográfica y Encuadernación Salesiana.
- Lara Figueroa, Celso A.
1977 *Contribución del Folklore al Estudio de la Historia*. Guatemala: Talleres de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Moreno, Segundo Luis
1949 *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.

Rubio Orbe, Gonzalo

- 1956 *Punyaro. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Santana Cardoso, Ciro Flamarión

- 1975 "Sobre modos de producción coloniales de América." En *Modos de producción en América Latina*. Edigraf, ed. Buenos Aires, 135-59.

Stutzman, Ronald

- 1976 *La gente morena de la sierra ecuatoriana como grupo étnico*. Quito: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Uribe, María Victoria

- 1978 "Asentamientos prehispánicos en el altiplano de Ipiales, Colombia." *Revista de Antropología* (Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá) Vol. XXI:20-74.

Vargas, José María

- 1958 *Paul Rivet. Vida y obra de un americanista*. Boletín ecuatoriano de Antropología, Quito.

Velasco, Juan de

- 1978 *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Tomo II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Zeller, Richard

- s.f. *Instrumentos y música en la cultura Guangala*. Publicaciones arqueológicas, No. 3. Guayaquil: Huancavilca.

EL SIMBOLISMO, LA REPRODUCCIÓN Y LA MÚSICA EN EL RITUAL

Marca y Floreo de Ganado en el Altiplano Chileno

Manuel Mamani M.

I. Introducción

La música, como elemento inherente al ser humano, ha sido transmitida en forma oral a lo largo de toda la historia Andina. Por su estrecha relación con la religión y creencias del mundo andino, la música era y es considerada, desde un punto de vista mítico-religioso, como un elemento unificador entre el ser humano y la naturaleza (Mamani 1989:154), concepto que viene desde las culturas pre-Incas, y continúa siendo válido en el Imperio Inca (Zuidema 1977:48), hasta nuestros días. Por esta razón los conquistadores españoles no pudieron desarraigarlos fácilmente de sus cultores. Dicho de otra forma, la música fue y es el principal aliado de la gente, en la preservación de las más profundas tradiciones del hombre andino. En la actualidad el pueblo aymara mantiene esta idea, y esta misma idea, heredada de sus ancestros, sirve como un medio de continuidad del sistema Andino, en la que se enlaza el pasado y el presente, a través de ritos y ceremonias, manteniendo así incólume en gran parte la cultura andina en el continente Sudamericano.

Realidad de los ritos andinos

La realización de ritos y ceremonias en las múltiples actividades andinas, tiene un profundo valor y significado para la sociedad aymara. A través de ellas, la gente andina busca la unidad y el equilibrio de los elementos del cosmos, que constituyen y dinamizan la naturaleza. En esta unificación se configuran los valores ideales más trascendentes de los Andes. En efecto, la convivencia en reciprocidad a través de ritos, es la concreción de valores sociales y culturales de los Andes, por lo que, separarlos o dividirlos sería reducir y minimizar sus valores esenciales, es decir, sería convertirlos en meros entes pasivos, carentes de contenido de valor propio.

En la actualidad, las celebraciones tradicionales de la sociedad aymara, tienden a perder su esencia y su continuidad, debido a los múltiples fenómenos e intromisiones externos a la cultura, que desarticulan la esencia y significado de estas manifestaciones. Por ejemplo, en algunos poblados del área

andina, especialmente en el altiplano, ya no se realizan los ritos tradicionales con sus connotaciones mítico-religiosas y su simbolismo ancestral, los que, además de mantener y valorar los elementos andinos, como los animales, la producción, etc., afectan y distorsionan la vida socio-económica andina. Prueba de ello, “para marcar los animales”—dice un miembro de la comunidad con lamentación—“ahora la gente recogen las llamas, meten al corral, pescan y cortan las orejas con la cuchilla y lo botan al campo, ni siquiera ponen aritos y adornos. Ya no es como antes”.

En efecto, los ritos tradicionales con la naturaleza, con los animales, con los productos, etc., representan valores esenciales del mundo andino, los cuales constituyen parte de la vida aymara. Consecuente con lo anterior, este estudio preliminar, intenta poner en relieve el valor y significado del rito de animales y su relación con la naturaleza, a través de expresiones musicales en el altiplano chileno.

2. Ritual de la marca de animales

El rito de *uywa k'illpaña* (*uywa* = ganado; *k'illpaña* = marca) “Marcación de ganado” es uno de los ritos que se ha conservado con mayor autenticidad en el altiplano chileno, el que ha venido desarrollándose, desde los tiempos pre-colombinos hasta los tiempos actuales, con todo su poder ancestral, su significado simbólico y su especial connotación en la estructura social aymara (Mamani 1985:10), lo cual está fundado en los principios filosóficos del mundo Andino. La marca de ganado (ganado: llama, alpaca, oveja y vaca) es una de las manifestaciones tradicionales más relevantes de la sociedad aymara, la cual tiene como finalidad fundamental el recuento anual y la reafirmación de la propiedad individual de los miembros de un matrimonio. Celebración ésta que se realiza en los meses de enero y febrero, cada dos o tres años, con excepción de los ritos de marcación de las ovejas, que se realizan en los meses de junio, celebración que varía de sector en sector ya sea en la sierra o en el altiplano.

2.1 Mitología del Uywiri

Desde una perspectiva ritual, la ceremonia *uywa k'illpaña* incluye el culto y veneración de tres elementos simbólicos de la naturaleza, que conciernen a la crianza de animales: *Uywiri* (criador), deidad de la tierra; *Samiri* (productor), deidad del manantial y *Awatiri* (cuidador), deidad general; dentro de esta última categoría se incluye también al representante de la vida real: el humano.

Uywiri: Ciertos accidentes geográficos como cerros, montañas y montículos, con características especiales, son considerados *uywiri*, deidades y protectores del ganado (Martínez 1976:267; Mamani 1989:125), los cuales son físicamente visibles e inmediatos a la percepción humana y a la vez son

simbólicos ya que representan entes abstractos. Ambos atributos morfológicos y simbólicos, hacen que los cerros sean merecedores de la categoría *Uywiri*.

Los elementos simbólicos se encuentran directamente vinculados con la música y la danza, que además, están vinculadas con mitos y leyendas que caracterizan el mundo geográfico. Por ejemplo, el topónimo *phusiri qullu* significa literalmente “cerro soplador”. El término *phusiri* viene del verbo aymara *phusaña* “soplar”, y la conjugación de raíz del verbo /*phus-*/ más el sufijo nominal /-iri/ forman la acción de “soplar”. Por lo tanto, *phusiri qullu* es, simbólicamente, “cerro ejecutante” o “cerro músico”. Del mismo modo, los elementos de la naturaleza, como rocas y color de la tierra presentan, muchas veces, formas de instrumentos musicales; por ejemplo, el *wankarani*; el sustantivo *wankara* (instrumento musical de percusión) más el sufijo posesivo /-ni/ forman el significado “poseedor de *wankara*” (Mamani 1985:13). Estos topónimos indican la estrecha relación de la música con el mundo geográfico e hídrico.

Awatiri: Podemos visualizar en el contexto ritual de ganado, dos categorías de entes, (a) los atribuidos a la vida real (lo humano), representados por *tullqa/yuqch'a* (simbólicamente: pastores; literalmente: yerno y nuera) y (b) los poderes sobrenaturales (divinidades) a la vez divididos en dos elementos: Tierra, representada por un felino: *titi*, (Gato montés) y Manantial, representado por *chullumpi* (ave acuática) (Figura 1).

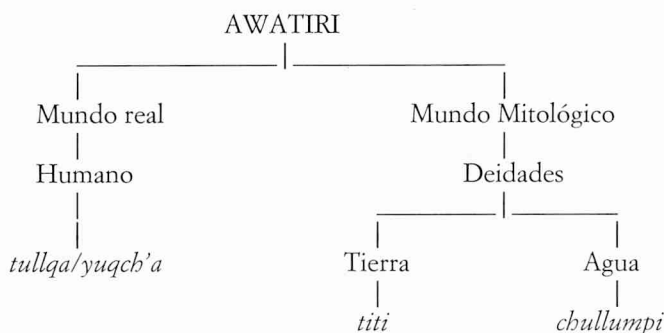


Fig. 1.

Awatiri de ambas categorías reciben especiales cultos y homenajes durante el desarrollo del ritual *uywa k'illpaña*, además son magnificados en su real dimensión mediante la música, el canto y la danza.

En el desarrollo de la ceremonia ritual de marca de ganados, las deidades protectoras de ganado reciben los más elevados cultos de los *tamani* (Poseedores de rebaño). En caso de que los *uywiri* tuvieran falencias en el control adecuado de los animales, los *tamani* pueden manifestar sus expresiones de protesta o amonestación. En caso de disminución de animales, por cualquier

causa, ellos están obligados a reponer los animales disminuídos. Esta reposición simbólica se enmarca dentro del sentido de reciprocidad y equidad andinas.

2.2 Mitología del manantial

La mitología de *phuju*, manantial en aymara; está vinculada con la reproducción de animales. En la mitología Andina, el concepto del *phuju* o manantial estaba muy difundido incluso en el período pre-Inca, lo que continuó en el período Inca hasta los tiempos actuales. De acuerdo con los cronistas clásicos, los Incas relacionaban al manantial con el mito de *Viracocha* (Dios del Universo), a la vez que lo asociaban, simbólicamente, con la ruta acuática subterránea entre las montañas y el océano Pacífico. En las regiones estudiadas en el norte de Chile, provincia de Parinacota, el mito del *phuju* es muy común y está muy difundido. De allí que, uno de los mitos más comunes en el altiplano chileno es el *wallaqiri phuju* (Manantial hirviente), mito que tiene directa vinculación con el mundo ganadero. Asimismo, los diferentes nombres de manantiales con significados análogos, caracterizados por las formas de expulsión del agua, se vinculan también con la reproducción de animales: *phuxtiri phuju* “murmullo del manantial”, y *phulluqiri phuju* “burbujeo de manantial”. Por lo cual el concepto de *phuju*, para el andino, alude estrechamente a la reproducción ganadera y también a la producción del mundo cuprífico. Es así como en los cuentos más comunes sobre el *phuju*, a menudo se escucha: “dentro del manantial dicen que hay una mujer rodeada de oro y plata”.

La representación simbólica de la categoría acuática dentro del mundo ganadero es el *chullumpi*, ave acuática que habita en las cercanías del manantial o en los ríos adyacentes. Cada familia ganadera posee este ave embalsamada, que se mantiene en un lugar sacralizado dentro de la casa-habitación, y que durante el desarrollo del ritual de animales, recibe especial culto mediante la música y canto, y cobra mayor importancia en la ceremonia de clausura *Samayña* (ver Apéndice B: Canción N° 2).

3. Música en la mitología andina

El sistema de ritos y creencias proveen una idealización de conceptos y valores que refuerzan y actualizan la estructura social aymara. En el contexto de la ritualidad, la música es uno de los elementos principales de comunicación que genera efectividad y a la vez enlaza la vida real con el mundo sobrenatural. Además, la música, mediante ritos y ceremonias, marca y simboliza las diferentes etapas de la vida aymara, es decir, ella es un elemento insustituible en las más variadas manifestaciones rituales; en el fondo es la que imprime un especial significado y relevancia a la vida social y económica del pueblo aymara.

3.1 Música y ritualidad

De lo anterior se desprende que la presencia de la música en el mundo mitológico es evidente y que está claramente manifestada mediante los instrumentos musicales relacionados con la cosmología andina.

Dentro de los mitos tradicionales la música está asociada directamente con el agua, como es el caso del “sereno” (deidad de la música), en el que la música y los instrumentos musicales aparecen altamente simbolizados (entes acuáticos) en la ritualidad ayмара. Lo cual sustenta la hipótesis de que la música está vinculada directamente con el mundo acuático, siendo de gran importancia en la comunicación simbólica andina.

3.2 La música y la economía

En el área andina la música no sólo está vinculada a las actividades sociales y culturales, sino que también está estrechamente asociada a las actividades socio-económicas del ciclo anual. Por su papel intrínseco, ella cumple una función de comunicación eficaz en las ceremonias vinculadas al aspecto económico tradicional. Por ejemplo, en los rituales *pachallampi*: siembra de la papa, *uywa k'illpaña*, marca de animales, y en los ritos a la plata, la música es imprescindible, puesto que facilita el desarrollo y la eficacia del proceso. Por lo cual la música se convierte en un elemento insustituible en las ceremonias sociales, religiosas y económicas. En efecto, para que una ceremonia ritual alcance su objetivo, el encargado del rito debe contar con músicos tradicionales idóneos para la ejecución de la ceremonia. Para este fin, los “pasantes” deben disponer de una inversión importante en moneda efectiva u otros emolumentos para los honorarios de grupos musicales. Esta costumbre, en tiempos antiguos, era practicada con sistemas de reciprocidad andina (Mamani 1989); los grupos musicales acompañantes en las ceremonias realizaban sus labores sin costo alguno para los encargados, empleando el sistema de *ayni*. Hoy en día, por razones de fuerte influencia mercantilista, el sistema de reciprocidad andina ha sido fuertemente afectado por sistemas urbanos; en consecuencia, el costo de provisión de grupos musicales se hace cada vez más alto. A pesar de esta influencia mercantilista, este sistema se ha mantenido en algunas localidades altiplánicas; especialmente en las ceremonias asociadas con la ganadería y la agricultura, lo que minimiza los gastos por este concepto.

3.3 La música y el rito de marcación

Cada especie y género de animales es celebrada/o mediante música, canto y danza (Baumann 1981:195; Mamani 1985:7); es decir, cada grupo de animales posee “su propia canción” (ver Apéndice B), caracterizada por diferentes melodías y textos alusivos a ellos, que identifican y singularizan su cualidad y su razón de ser. Por ejemplo, existen canciones para *mamali*

(llama hembra), para *tatali* (llama macho), para *chupikila* (alpaca hembra), para *paquli* (alpaca macho), para *kumpitisa* (ovejas) y para toro-torito (cordero o buey), cuyos nombres son también, simbólicos o metafóricos y caracterizan a cada especie. Dichas canciones se practican sólo en el ritual de ganado, no pudiendo ser ejecutadas en otras ceremonias que no estén relacionadas con el ganado.

Las canciones de marca y floreo de animales vienen desde los tiempos pre-Incas, a través de la transmisión oral, de una generación a otra, y se han mantenido sin mayores alteraciones, ni influencias externas hasta nuestros tiempos, excepto la incorporación, por la misma comunidad, de algunos instrumentos musicales de origen occidental, como la guitarra, la mandolina, etc.

4. Estructura del ritual

4.1 Esquema básico

El esquema ritual y la secuencia de las ceremonias en la marcación de ganados se inscribe en la estructura o esquema tradicional de la cultura aymara. Esquema que consta, generalmente, de tres partes fundamentales (Mamani 1989:75).

Apertura:	Víspera	Preparatoria y apertura del ritual.
Desarrollo:	Primer día	Marca y floreo de llamas y alpacas hembras.
	Segundo día	Marca y floreo de llamas y alpacas machos.
	Tercer día	Marca y floreo de ovejas y vacas.
Clausura:	Ultimo día	Rito de <i>Samayaña</i> . Resumen y recuento de ganado. Cierre o clausura del ritual.

4.2 Desarrollo de la ceremonia

La noche anterior al día principal de la ceremonia llamada Víspera, corresponde rendir culto a los *uywiri* (deidades de la tierra), los cuales “dan el beneplácito” para iniciar la apertura del ritual, la que, generalmente, se efectúa en el “hábitat” o corral de los mismos animales asociados con los montículos más cercanos al poblado, los que son considerados *uywiris*. Esta ceremonia se realiza sólo con asistencia de personajes rituales y de los propietarios, porque necesita de una alta concentración para la evocación de las deidades; las divinidades “son requeridas con su presencia” en forma simbólica, durante el desarrollo de la ceremonia de marca y floreo.

Al día siguiente, muy temprano, después de que los *awatiri* han reunido los animales, la comitiva ritual se desplaza hacia el corral “*quri kancha*”, (corral de oro), nombre simbólico, en el cual la familia da por iniciada la ceremonia central de *uywa k'illpaña* y junto con ello la música también va

tomando el lugar de preferencia. Durante la mañana, la comitiva seguida por la comunidad asistente, realiza los ritos correspondientes a cada paso, realizando las etapas más significativas de la ceremonia de marcación. Primero, un par de llamas consideradas “delanteras” (animales guías) por sus especiales cualidades, se ubican delante del mesón ceremonial, donde son marcadas y adornadas con gran solemnidad, con sendos ritos tradicionales. En seguida, la comitiva ritual, portando elementos simbólicos como el *titi*, el *chullumpi*, y la *wiphala* banderola, simboliza la ceremonia central o *uywa k'illpaña*, momento culminante del rito; mediante el canto y la danza (ver Apéndice B: Canción N° 3), la cual se prolonga hasta las últimas horas de la tarde del mismo día.

Al atardecer del día, una vez concluido el rito central, los animales se ven adornados y engalanados con lanas multicolores y son “despachados” desde el corral hacia el campo, con gran jolgorio y apoteosis, confundiendo con el verdor y el florido natural del paisaje.

Los animales se alejan del corral dando la impresión de “sentirse satisfechos” por los homenajes y adornos engalanados. Pareciera que estas satisfacciones se reflejaran en el corcoveo de las llamas y el jugueteo de las crías al ver a sus madres adornadas con objetos coloridos y decorativos.

Por otra parte, la ceremonia misma llega a su momento culminante, en la que los asistentes, mediante gritos de regocijo vociferan ¡Wijway!, ¡Wijway! (¡Viva, viva!), dando por finalizada la jornada del día principal. Una vez concluida la ceremonia central, la comitiva ritual y los asistentes se trasladan a la casa ritual de los *tamani*, portando los elementos simbólicos y la banderola blanca que simboliza la nube, la que provoca la caída de la lluvia, mediante realización de música, canto y danza en forma colectiva (ver Apéndice B: Canción N° 8).

Cada una de las canciones del ritual tiene su propia forma. La canción de desplazamiento *wisita, wisita* es cantada en forma de coplas por el “cantor” y seguida en coro por los asistentes, en la que sobresalen las voces de las mujeres, que tienden a opacar las voces de los varones.

Al llegar a la casa ritual (cabildo), prosigue la actividad ceremonial con la comida ritual llamada *wintisyuna*, que significa simbólicamente “bendición”; éste es un agasajo ofrecido por los *tamani*, con el que se concluyen las actividades del día.

Al día siguiente, continúa la celebración del *urqu tama*, “rebaño macho” que incluye solamente animales machos. La estructura del ritual y la secuencia de las ceremonias correspondientes del día, se repite con el mismo esquema de los días anteriores, siendo diferentes las melodías y ritmos de las canciones y con textos alusivos a cada una de las especies festejadas durante ese día (ver Apéndice B: Canción N° 4).

Al tercer día, se celebra *uwija tama*, “rebaño de oveja” *ywaka tama* “rebaño vacuno”. Como se describió en el punto anterior, la estructura y la secuencia de las ceremonias son idénticas a las de las especies anteriores. En al-

gunos sectores, como en la sierra, la celebración de las ovejas se realiza cada 24 de junio, por vincularse a los rebaños con santos patronos de origen hispánico. Por ejemplo, San Juan es el santo de las ovejas; San Antonio, el santo de las llamas, etc. (Spahní 1962:35).

En términos generales, la estructura y significado de la ceremonia de oveja y del ganado vacuno son iguales a los de las llamas y alpacas, tal vez, con pocas diferencias, como por ejemplo la ubicación y el tamaño de los corrales de ovejas, que se encuentran más cerca del poblado. La diferencia se extiende a algunos elementos ceremoniales como el *q'iru*, (vaso de arcilla o madera), que tiene inscritas figuras de oveja o vaca en sus decoraciones. En algunas áreas como en Guallatire—por ejemplo—la canción “Toro-torito” es cantada tanto para corderos como para vacunos, por el hecho de poseer ambas especies un cuerno (ver Apéndice B: Canción N° 7).

4.3 Uywa samayaña (reproducción simbólica)

Uywa samayaña es una de las ceremonias de mayor significación simbólica y mitológica del mundo ganadero, mediante este rito la gente aymara busca la mantención y el crecimiento equilibrado de los camélidos. Además, dentro de esta participación simbólica entre lo humano y la naturaleza, se logra la reconciliación, se evita la posible desarticulación entre las partes o los desastres naturales, los que pudieran ser provocados por conductas inadecuadas del humano y la desconformidad de las deidades.

La acepción *samayaña* tiene una profunda connotación simbólica, y significa literalmente: “expeler aire”. Con la conjugación del sufijo causativo /-ya-/, *sama-ya-ña* significa “hacer o provocar expulsión del aire”. Entonces, *samayaña*, significa simbólicamente “causar la fertilidad y fecundidad de animales”. Dentro de la mitología aymara, los poderes sobrenaturales acuáticos expulsan animales a través de deidades, como *phuju* o *juthuri*, los que son considerados como fuentes proveedoras de vida y fuerza a los animales (Mamani 1989:156).

La ceremonia *samayaña* se realiza en la última noche de la celebración, la que corresponde a la tercera parte de la estructura general del ritual *uywa k'illpaña*. La ceremonia de clausura ocurre en la casa ritual de los *tamani* llamada *jach'a uta* (casa grande o casa ceremonial), que está habilitada con elementos necesarios para su desarrollo. Una vez ubicados, la comitiva ritual y los participantes, en la mesa ritual, los *tamani*, mediante expresiones rituales (gestos y lenguaje), abren con gran solemnidad, el atado ceremonial que contiene elementos simbólicos y la parafernalia correspondiente, que son extendidos sobre la mesa ritual para dar inicio a la ceremonia.

Los poderes sobrenaturales, como *uywiri*, *samiri*, y *awatiri*, manifestados en los puntos geográficos como las montañas, cerros, quebradas, barrancos, etc. son venerados con homenajes y cultos mediante libaciones de *ch'alla* y *p'awa*, y son mencionados por sus acepciones toponímicas o por sus fun-

ciones simbólicas como *phusiri qullu* (cerro músico) o *awatiri qullu* (cerro pastor). En seguida, los *samiri* o *juthuri*, deidades de categoría acuática como manantiales, bofedales, ríos y lagunas son venerados en igual forma, *q'asisiri phuju* (grito de manantial), con ritos que se realizan en el siguiente orden:

Uywiri, de categoría tierra, representado por el *titi* (gato montés);

Awatiri, de categoría humano, representado por *tullqa/yuqch'a* (yerno y nuera);

Samiri, de categoría acuática, representado por el *chullumpi* (ave acuática).

Estas deidades no sólo reciben homenajes, sino también, reconocimiento de parte de los propietarios, por sus “labores realizadas” en el cuidado y reproducción de los animales durante ese año. En seguida, la pareja de *awatiri* que representa a la vida real (el humano) como *tullqa/yuqch'a*, recibe los homenajes, que consiste en ofrecer brindis en su honor con licores tradicionales, mediante los cuales los *tamani* expresan gratitud y alabanza por su abnegada tarea desplegada en ese año. Después de esta ceremonia, los *tamani* realizan el resumen y recuento simbólico de animales, con expresiones musicales y cánticos (Spahni 1962:33; Mamani 1989:78). En esta ceremonia, los *tamani* pueden pedir el informe anual a los *awatiri* de ambas categorías (humano y deidades) en relación al incremento o a la disminución de animales. En caso de observarse un aumento de animales, los *awatiri* son merecedores de más altos honores y tributos en la misma ceremonia. En caso de disminución de animales, los *tamani* piden al *awatiri* de ambas categorías, la restitución simbólica de animales disminuidos. Se considera, también, que tal disminución puede ser provocada por otras causas, por ejemplo, la caza de animales silvestres (el puma, el cóndor, o el zorro), las que son consideradas como “castigo” provocado por las deidades, por no cumplir con las ofrendas correspondientes.

Una vez detectada la disminución del ganado en el recuento, se llevan a cabo las siguientes “estrategias” simbólicas, para su restitución: Los propietarios piden a los *tullqa y yuqch'a* (representados por una joven pareja) solicitar a los *uywiri* la reposición de animales. Las deidades, sólo para esta ocasión, son representadas simbólicamente por personas asistentes al rito.

Se efectúa la acción simbólica de reposición de animales a través de dramas con diálogos, en las que solicitan animales a las “deidades” y son llevados hacia los *tamani*, por medio de cantos, ritmos, látigos y golpes. Mediante esta representación se logra la restitución de animales.

En caso de que las deidades se muestren reticentes a reponer los animales requeridos, la pareja de *awatiri* invita a las “deidades” a danzar con ellos y ofrecer abundantes licores como la *k'usa*, (chicha) *t'inka*, (alcohol) etc., hasta convencerlos de acceder a lo solicitado. Algunos *uywiri* (deidades) piden que la pareja solicitante demuestre sus habilidades en el manejo de animales, como una manera de garantizar el dominio de las técnicas ganaderas, actividad que es de suma importancia en la sociedad aymara; para ello la pareja

awatiri dramatiza nuevamente la danza y ritmo con movimientos más complicados con látigos de hondas, demostrando poseer habilidades para ello.

Después de esta demostración, los propietarios reciben con expresiones rituales los granos de maíz—que simbolizan los animales requeridos—dentro del bolso ceremonial llamado: *ch'uspa*, tradicionalmente habilitado para esta ocasión. De acuerdo a la secuencia del ritual, continúan otras ceremonias en orden correlativo. El *tamani*, acompañado por personajes rituales con tañido de campanillas levanta en alto los elementos simbólicos principales como *chullumpi* y *titi*, en una dramatización simbólica, que expulsa el aire sobre los objetos rituales y “animales” restituidos por las deidades, mientras los encargados le ofrecen a los asistentes chicha en los *q'iru* tradicionales y en vasos de plata. En seguida, los *tamani* levantan en alto la *ch'uspa*, y pasan en ronda de izquierda a derecha a los participantes. Cada uno de ellos expulsa aire (*sama*) dentro del bolso ritual; durante este acto, la música llega a su máxima fuerza de expresión; al mismo tiempo una gran cantidad de miniaturas de *chullumpi* (avecitas hecha de *llukt'a*) y flores son obsequiadas a cada uno de los asistentes como expresión propiciatoria de fertilidad y abundancia de animales (ver Apéndice B: Canción N° 2), a la vez que los objetos ceremoniales son colocados en el atado ritual para dar paso a las ceremonias siguientes.

4.4 Wayñu thuquña

Inmediatamente después del cierre de la ceremonia, se abren las puertas de *jach'a uta* (casa ritual) y la comitiva acompañada por los asistentes se desplaza al patio principal, donde se levanta la gran fogata ritual llamada “luminaria”. Para dar apertura a este último rito se realiza un solemne brindis de *t'inka* (licor tradicional) en honor a los elementos rituales, y se inicia el último rito llamado *wayñu-thuquña* (*wayñu* = género musical; *thuquña* = danzar) que significa “danza del *wayñu*”, la cual incluye una variedad de danzas y dramas, en las que se demuestran los principales aspectos de la vida ganadera con expresiones dramáticas y recreativas. Los personajes rituales y los *tamani* inician el baile romero-romero (danza y música representativa), a través de esta danza, los bailarines se ligan con el *chaku* (cordel de lana de 1,50 metros) unos a otros por la cintura; en esta representación las mujeres llevan en su mano derecha la *q'urawa* (honda ritual) y los hombres la *t'ika wiska* (soga ritual) y bailan alrededor de la “luminaria” simulando los movimientos de los animales. A continuación danzan los asistentes en igual forma, pero con ritmos ágiles y movimientos más complicados, mediante los cuales los participantes demuestran sus habilidades y destrezas en el manejo de animales. Para esta expresión, dos o tres hombres se disfrazan con mascarotas que se colocan por la cabeza o con cuero de llamas en el cuerpo, simulando animales. El resto de bailarines tratan de “atrapar” a los disfrazados con implementos pastoriles como *q'urawa*, *wiska*, y *chaku*, mientras los hombres disfrazados de animales intentan escabullirse, pero el *awatiri*, utilizando sus habilidades cap-

tura a los “animales” y los conduce hacia la mesa ritual donde ambos reciben los honores con brindis de chicha, y como una expresión de satisfacción los participantes en general son invitados a bailar el “Romero-romero” (ver Apéndice B: Canción N° 9).

4.5 Música y baile de Carnaval

Durante los meses de enero y febrero es *jallu-pacha*, temporada o estación de lluvia, los campos pastizales se convierten en verdor y se adornan de flores, el clima es atrayente; todo ésto es propicio para la fiesta del carnaval, por lo que la comunidad aymara acostumbra incluir la música y bailes del carnaval, como una actividad “extra” al esquema ritual de *uywa k'illpaña* u otra fiesta en dicha temporada. Los grupos musicales de carnaval con instrumentos como *tarqa* o *pinkillu*, (*tarqa* = instrumento aerófono de madera; *pinkillu* = instrumento aerófono de bambú) aparecen espontáneamente ejecutando música de carnaval y los asistentes al evento bailan con movimientos coreográficos tradicionales, que expresan satisfacción por haber cumplido las tradiciones con el ganado y sus protectores, quienes forman parte importante en la vida andina. Con esta actividad “extra” se clausura en forma definitiva el ritual.

4.6 Simbolismo y drama

El drama, al igual que la música y la danza, es otro de los elementos de gran valor en el desarrollo ceremonial de marcación de ganado. El drama como una manifestación representativa, expresa en forma imitativa los movimientos de los animales. La actividad de representación incluye las técnicas de destreza y habilidad en el manejo de camélidos, técnicas que son de gran importancia en su dominio. Todas estas representaciones dramatizadas se efectúan con música y danzas en el mismo ritual, y éstas están insertas en el mundo mítico-religioso andino, por lo que el drama es considerado como uno de los eventos más trascendentes dentro de las ceremonias de clausura.

5. Música y sentido de reciprocidad

Para garantizar la efectividad de la ceremonia, los propietarios deben considerar en su organización, la participación de personajes rituales y grupos musicales o músicos tradicionales del poblado o de otras localidades según sea el caso. Estos preparativos se efectúan con invitaciones a los personajes rituales, como el *yatiri*, cantores, músicos (ejecutantes musicales) y otros personajes, usando expresiones de cortesía en las que la hoja de coca se convierte en el principal elemento en todas las organizaciones rituales. De acuerdo al sistema aymara, en las invitaciones rituales está incluido tácitamente el sistema tradicional de *ayni* (trabajo recíproco), sin que se exprese o

trate en forma específica. En cada pueblo o estancia existen dos o más cantores nativos e instrumentistas que dominan instrumentos musicales y son conocedores del desarrollo ritual y de las canciones correspondientes a cada especie. Al igual que el *yatiri* (personaje ritual), la presencia de músicos es de primera importancia, ya que ellos, por su dominio del desarrollo ritual, guían y controlan las ceremonias, y a la vez, ejecutan las canciones correspondientes a cada rito. Los cantos son colectivos y son acompañados por uno o dos instrumentistas; en relación a ellos se observa mayor inclinación al canto en las damas, mientras que los varones se inclinan mayormente a la ejecución de instrumentos musicales (Baumann 1981:197). En algunas canciones se forman verdaderos diálogos, en las que se narran los episodios y pasajes que ocurren en la vida ganadera, mediante coplas que son ejecutadas por los “cantores” y repetidas por los participantes.

Los instrumentos musicales usados en el ritual, principalmente, son de cuerdas, como *charango*, mandolina o bandola y además, en algunas áreas, existe la inclusión de guitarra (ya incorporada al medio). Por las características del ritual, se evidencia la predominancia de la música vocal, cantada mayormente por las mujeres. El uso de instrumentos de viento y percusión es limitado en este ritual, excepto en los temas de carnaval, como elemento extra en este evento, en los que se emplea la *tarqa* o *pinkillu*, bombo y tambor, para la ejecución de música de carnaval, con la que se clausuran los festejos del ritual.

6. Discusión

Basándome en el concepto de Zuidema sobre modelos estructurales andinos (1977:30), con este simple y preliminar enfoque estructural, dejo a consideración de los más connotados estudiosos del campo andino, esta modesta descripción y análisis de conceptos de dualidad y triadidad, que aunque ya muy discutido, sigue, sin embargo, siendo materia de estudio en el campo de la antropología cultural.

6.1 Estructura de la ceremonia

En el desarrollo de la ceremonia de marca de ganado encontramos algunos modelos o estructuras duales y triales que presentan, claramente, el concepto de reciprocidad y complementariedad entre la vida real y los elementos sobrenaturales, insertos en el sistema de crianza de animales. Estructuras éstas que nos explican las relaciones entre los dos mundos, presentando una variedad de entes sobrenaturales que interactúan entre sí, en un marco de reciprocidad, y que funcionan en dos dimensiones: el mundo de la vida real que interactúa con el mundo mitológico, formando parte del concepto de dualidad con dimensiones ternarias y cuaternarias.

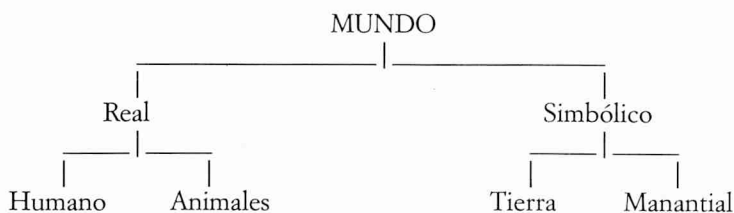


Fig. 2.

En este concepto de dos mundos recíprocos observamos dos elementos complementarios entre sí, los cuales interactúan, a su vez, recíprocamente.

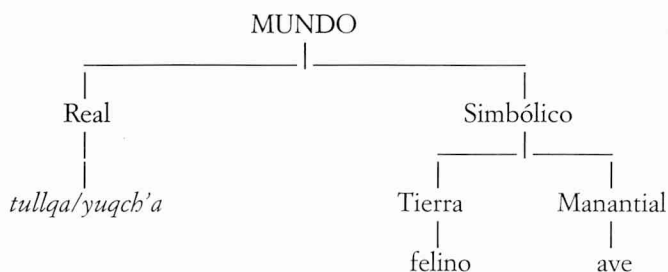


Fig. 3.

6.2 Poderes sobrenaturales

En el concepto aymara, se evidencian varios elementos que poseen características especiales y son atribuidos a poderes sobrenaturales, los que controlan la conducta humana y procuran el incremento de animales, y también, la producción del agro. De acuerdo a la investigación de campo, se observan tres entes principales, que forman una unidad, y que están estrechamente vinculados con la crianza de camélidos domesticados:

- Uywiri mallku, y Uywiri t'alla (el poder de protector)
- Samiri mallku, y Samiri t'alla (el poder de manantial)
- Awatiri mallku, y Awatiri t'alla (el poder de pastor)

(a) A los *samiri mallku* y *samiri t'alla*, deidades del manantial y sus derivados: *pukyu*, *jalsuri*, etc., se les atribuyen poderes sobrenaturales y sus moradas se localizan en las profundidades del agua, desde donde emergen simbólicamente animales hacia la superficie de la tierra. Desde la percepción aymara, los manantiales son las fuentes proveedoras de animales, por tanto, desde sus profundidades aportan y controlan la equidad y la reproducción de animales, que complementan las necesidades de la comunidad. Debido a esto, el *phuju*

y otros elementos análogos, son llamados simbólicamente *samiri* “proveedores de vida animal”.

(b) Los *uywiri mallku* y *uywiri t'alla*, con poderes simbólicos, son considerados protectores de ganado, y son asignados principalmente a los cerros y montañas. Ellos son venerados por sus acciones efectivas en beneficio de la comunidad. A la vez, ellos pueden ser fuertemente reprendidos por la gente, en caso de que sus conductas sean inadecuadas en el cuidado de animales.

(c) A los *awatiri mallku* y *awatiri t'alla*, (poderes del pastor), se les atribuyen poderes sobrenaturales como grandes protectores de ganados con control de las pastizales, y a la vez, tienen la responsabilidad de propender a la reproducción de ganado; a ellos les son asignados los accidentes geográficos: montañas, montículos, cerros, etc. La mitología andina constituye el marco esencial de la cultura y está inserta en el tiempo y espacio, en los que los diferentes entes sobrenaturales comparten sus “tareas esenciales” en la protección de animales.

Modelo A

Uywiri	
Awatiri	Samiri

Modelo B

Awatiri	
Samiri	Uywiri

Modelo C

Samiri	
Uywiri	Awatiri

Fig. 4.

Los cambios de posiciones jerárquicas están reflejados en la distribución de responsabilidades en el sistema de crianza de animales y en los tributos que recibirán en el desarrollo del ritual ya que de ellos depende la estabilidad o incremento de animales para el bienestar y la vida equilibrada de la comunidad aymara.

6.3 Simbolismo del rito k'illpaña

La comunidad pastoril aymara tiene una profunda creencia en el poder de la naturaleza, la cual se evidencia mediante relatos mitológicos andinos. En efecto, muchas veces resulta difícil diferenciar el mito y la vida real, aún cuando los mitos son considerados como “cuasi-reales” (ver Apéndice A: el cuento).

El concepto básico de generador de elementos del cosmos es el campo hídrico, es decir lagunas y manantiales, ubicado bajo el mundo subterráneo, desde el cual emergen los entes míticos y simbólicos. Se postula que los manantiales son considerados como el centro de gravedad de una comunidad. *Wallaqiri phuju* es el manantial hirviente, lugar desde donde el *samiri* expulsa los elementos a la superficie terrestre, y los elementos simbólicos y concretos, como la plata y el oro. La tierra está formada por elementos simbólicos y concretos, y ello significa que está al servicio o necesidad del ser humano. Si la gente no cumpliera con las normas rituales dentro del sistema de creencias, es muy probable que ellas no provean los elementos necesarios para la humanidad, incluso pueden “propender” el retorno de animales u otros elementos por el mismo cauce de donde emergieron, es decir, por el manantial (ver Apéndice A: cuento de *phuju*). Personificada como una gran dama se encuentra uno de los símbolos del manantial, se dice que ella es la que puede ceder o no, los elementos esenciales desde sus entrañas. De esta forma, la relación entre la vida real y los poderes sobrenaturales es establecida mediante relaciones simbólicas y mitológicas en el sistema de crianza de animales.

Samiri, como generador de ganado, puede atraer a animales y sumergirse en el manantial y permanecer en él, como su hábitat natural.

Las deidades del *phuju* están asociadas estrechamente con las venas de las montañas y cerros, por lo tanto, están dotadas de oro y plata. Esta idea existió desde muchos siglos antes de la llegada de los conquistadores españoles. Estas mismas ideas están inscritas en las historias orales andinas y desde esta perspectiva podemos reconstruir los conceptos básicos de la estructura cosmológica andina.

La petrificación de gente y animales proviene de la desarticulación del sistema de equilibrio natural de las cosas y del principio de reciprocidad andina. Cuando estos principios son distorsionados por los miembros de la tierra, tales distorsiones pueden tener resultados sorprendentes, como es relatado en el cuento ya citado. Como testimonio de esos aspectos, se observan en los faldeos de las montañas, rocas o piedras con formas antropomórficas y zoomórficas, que pueden ser premio para los entes positivos y castigo para los que distorsionan tales normas, lo cual es parte importante de la historia mítico-religiosa andina.

El simbolismo del manantial es complementado por los mitos acuáticos. La red de ríos y cauces proveen una metáfora efectiva para expresar la complementación de ríos y manantiales en el altiplano, y este mismo concepto es aplicado a la red de montañas y cerros, los que son conocidos como centro abastecedor de ganado. En las áreas de este estudio el concepto de *wallaqiri phuju*, (manantial hirviente) está fuertemente conectado con la crianza de ganado, mito que viene desde los tiempos pre-incas. Esta es una de las maneras en las cuales los incas crearon una metáfora para expresar la unidad de elementos en todo el Imperio, y ella resulta importante para el análisis tec-

nológico, así como para los aspectos simbólicos de la crianza de ganados referidos al mito del manantial.

Basándose en el concepto de relaciones entre los elementos naturales y la vida real, la gente aymara emplea la tecnología y el sistema de complementariedad en el pastoreo de sus rebaños. En sus sistemas simbólicos, ellos elaboran la idea del manantial o de fuentes acuáticas, asociándola con el concepto del origen de la vida animal, que es muy útil en la reconstrucción de la ideología aymara.

6.4 Elementos pastoriles

El equipamiento de la ganadería, como por ejemplo la cordelería o lacería, juega un importante rol tecnológico en la crianza de animales, y sirve como elemento simbólico en las ceremonias de ganado, por ende, en la vida del mundo pastoril. Estos elementos son altamente ritualizados en su confección y decoración. El concepto de trinidad, es percibido mediante tres cordeles principales ritualizados que dan una unidad.

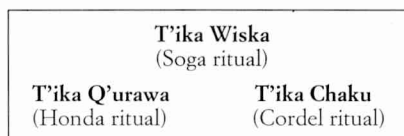


Fig. 5. Modelo: Equipamiento del ganado

6.5 Cosmología y unidad

La unidad y multiplicidad de los elementos del cosmos puede ser descrita del modo siguiente: son entes constituyentes que dinamizan la naturaleza, y en su unificación se configuran los valores ideales de una sociedad y de una comunidad. En efecto, la convivencia en reciprocidad es la concreción de valores de los Andes, en los cuales la naturaleza del hombre se nutre en forma efectiva y no puede abandonar las cosas a sí mismas ni a su propio destino; por lo que separar o dividir valores ideales de las cosas, de las que pueden valerle los hombres, sería reducir y minimizar su verdadero significado, es decir, sería convertirlos en meros objetos, carentes de relación mutua, como entes activos del cosmos.

La concepción de una existencia compartida entre los elementos del cosmos, no sólo entra en un sentido en cierto idealismo, sino que es la reivindicación y la identificación de una personalidad propia de la sociedad inserta en un espacio; además, se trata de la coexistencia entre las partes que pueden perdurar y fortalecer su razón de ser, las cuales no anulan ni obstaculizan el desarrollo normal de sus postulados.

La coexistencia recíproca no pertenece sólo al hombre, como no pertenece sólo a la naturaleza, sino que ella se inscribe en forma concreta y solidaria en un mundo racional. Además, puede valerse tanto de la racionalidad como de lo pragmático, lo que se sustenta en la teoría de dualidad o trialidad, desde una perspectiva holística. Esto demuestra que si fueran separados del mundo complementario, la existencia y la unidad de los componentes del cosmos carecerían de toda eficiencia lógica en su existencia.

Podemos postular, entonces, que la coexistencia y la unidad con sentido de reciprocidad son los principios básicos de la estructura simbólica aymara. Pero, en esta coexistencia unitaria pueden aflorar aspectos que llevan a lo negativo, esto vendría a ser la coexistencia que se encuentra vacía de sentido recíproco, es decir, la heterogeneidad de las partes del cosmos. La coexistencia como valor positivo, es la concepción unitaria que experimenta, construye y reconstruye la estructura social y económica, inserta en un entorno que permite construir valores culturales y semánticos en la sociedad aymara.

7. Conclusión

En los acontecimientos mitológicos más complejos y más simples, la presencia y el poder de la música es evidente, ya que ella refuerza y da vitalidad a la identificación y personalidad de la comunidad aymara, asociada con la realidad circundante. Asimismo, los colores asociados con la flora y fauna y la toponimia geográfica, juegan un rol importante en la percepción del mundo aymara, además de su valor intrínseco, ellos involucran la visión semántica del pensamiento andino.

Cuando sostengo que la música y el texto juegan un rol central en el ritual de marca y floreo de animales, me refiero a que la música no es un simple elemento decorativo o de entretenimiento del evento tradicional, sino que por el contrario, cumple una función profunda y efectiva en las relaciones entre lo humano y elementos sobrenaturales en torno a animales. En efecto, la música en los Andes, por su función comunicativa, facilita la interrelación de los elementos de la naturaleza (Olsen 1980:76), tal como hemos demostrado, cada uno de los elementos sobrenaturales es dignificado, valorado y simbolizado mediante la música, el texto y la danza, los cuales sellan y proveen efectos profundos y metafóricos que reactualizan el sentido unitario.

Los cantos alusivos a las deidades y a los animales forman parte importante de la identificación y su valor intrínseco en el contexto real y simbólico, mediante la música y los textos, rubrica y sella la efectividad del rito. Cuando la ceremonia alcanza el momento culminante y significativo, la música también alcanza su máxima expresión y toma el sitio principal en la ritualidad.

El ritual *uywa k'illpaña* tiene un alto contenido simbólico y mítico, por medio del cual la gente aymara procura buscar el justo equilibrio entre la vida real y los poderes sobrenaturales, además mediante la marca de animales cada núcleo familiar refuerza y asegura su estabilidad social y económica, a la

vez que legitima la propiedad individual de los miembros del matrimonio. Esto sólo se podrá obtener mediante el proceso del ritual de marcación de animales. A través de la ceremonia *samayaña* los propietarios sintetizan y evalúan los resultados de las tareas anuales de la vida ganadera, y al mismo tiempo hacen el recuento final de animales (Spahni 1962:33; Mamani 1985:78). Además, mediante este rito, la familia o comunidad aymara busca una compensación y un equilibrio en su bienestar, asociados con el ganado y su mundo circundante.

Glosario de términos rituales

<u>Nombre simbólico</u>	<u>Nombre de especie</u>	<u>Significado literal</u>
<i>chupikila</i>	alpaca hembra	café (color)
<i>mamali</i>	llama hembra	madre
<i>kumpitisa</i>	oveja	confites (forma y color)
<i>paquli</i>	alpaca macho	gris (color)
<i>tatali</i>	llama macho	padre
toro-torito	cordero o buey	toro pequeño

Términos por orden alfabético

<i>awatiri</i>	pastor o deidad
<i>ch'allaña</i>	hacer libación con licor
<i>ch'uwaña</i>	ofrecimiento de <i>ch'uwa</i>
<i>chilin-chili</i>	campanilla
<i>chullumpi</i>	ave acuática que representa al agua
<i>chimpu</i>	lana teñida (tipo de decoración)
<i>k'usa</i>	chicha de maíz
<i>phawaña</i>	esparcir hoja de coca (rito)
<i>phuju</i>	manantial
<i>q'ipi</i>	atado ritual
<i>q'iru</i>	jarro ritual de madera o arcilla
<i>samayaña</i>	hacer expeler el aire
<i>t'ika chaku</i>	cordel ritual
<i>t'ikachaña</i>	decorar, decoración
<i>t'ika q'urawa</i>	honda ritual
<i>t'ika wiska</i>	soga ritual
<i>tamani</i>	propietario del ganado (matrimonio)
<i>titi</i>	montés (embalsamdo)
<i>tulqa</i>	joven pastor (yerno)
<i>t'inka</i>	tipo de licor tradicional
<i>wayñu t'uquña</i>	danza del <i>wayñu</i>
<i>wifala</i> o <i>wantirula</i>	bandera (blanca)
<i>wilanchaña</i>	ofrecimiento: sangre de animal
<i>wintisyuna</i>	comida ritual
<i>wistalla</i> o <i>ch'uspa</i>	pequeño bolso ritual
<i>yatiri</i>	personaje ritual, el sabio
<i>yuqch'a</i>	joven pastora (nuera)

Referencias

- Baumann, Max Peter
1981 "Music, Dance, and Song of the Chipaya." *Latin American Music Review* 2(2):171-213.
- Gundermann, Hans
1984 "Ganadería aymara, ecología y forrajes: evaluación regional de una actividad productiva andina." *Revista Chungará* 12, UTA:99-123.
- Harris, Olivia & Thérèse Bouysse-Cassagne
1988 "Pacha en torno al pensamiento Aymara". En *Raíces de América*. Xavier Albó, ed. Madrid: Alianza Editorial/UNESCO, 217-71.
- Isbell, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: Institute of Latin American Studies, Univ. of Texas.
- Mamani, Manuel
1984 *Estudio de Fiesta Ritual San Andrés de Pachama*. Chile: Univ. de Tarapacá. (Investigación final.)
1989 *Structure of the Livestock Marking Ritual in the Chilean Andes*. Thesis Master, Graduate School of the University of Florida, USA.
- Martínez, Gabriel
1976 "El Sistema de los Uywiris en Isluga". En *Homenaje al Dr. Gustavo le Paige*. Universidad del Norte, 255-327.
- Olsen, Dale A.
1980 "Symbol and Function in South American Indian Music". En *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Elizabeth May, ed. Berkeley: University of California Press, 363-84.
- Spahni, Jean-Ch.
1962 "L'Enfloramiento' ou le culture du lama chez les Indiens du Desert D'Atacama (Chili)." *Bulletin* No. 24, Société Suisse des Americanistes, Genève (Suisse).
- Zuidema, R. T.
1977 "Mito e historia en el Antiguo Perú." *Allpanchis* 10:15-52.

APÉNDICE A

CUENTO DEL MANANTIAL

Altiplano chileno

Recopilado: Manuel Mamani

WALLAQIR PHUJU (Manantial Hirviente)

Traducido al Español

En tiempos muy antiguos dicen que en la estancia de Pak'isa había una familia muy rica, pudiente en ganados, tenía grandes rebaños de llama, de alpaca y de oveja, también vacunos. Dicen que esta riqueza la había recibido como herencia de sus padres y madres. Entonces ellos habían continuado celebrando todas las ceremonias a los *mallku t'allas* al igual que sus antepasados. A través de generación en generación esa familia se había convertido en dueña de una enorme riqueza y tenía mucho poder económico. Entonces tenía mucha gente a su disposición para el cuidado de su abundante ganado. Dicen que esta familia tenía contacto con *wallaqiri p'uju* (manantial hervidero), de donde brota una gran cantidad de agua como hervor que queda a unos dos leguas del caserío P'ak'isa. Ese manantial está ubicado justo a los pies del cerro Pukintika y alimenta a un gran pastizal de bofedal. Dicen que esa familia pudiente había continuado realizando las ceremonias con misa y

wilancha para los *mallku t'allas*, quizás con más pomposidad que sus ancestros de manera que el aumento del ganado era cada vez mayor. Era costumbre realizar la ceremonia dos veces durante el año, con uso de utensillos de gran valor como: platos de oro, vasos de plata, *phich'is* de oro, etc., y usaban un vestuario especial con adornos y de mucho valor. Era tanta la abundancia de ganado y riqueza que ellos poseían, que el esposo se había convertido en muy vanidoso y jactancioso y él había creído que las ceremonias a los *mallku* y *t'alla* ya no eran necesarias y no les daba mucha importancia; poco a poco iba disminuyendo las ceremonias hasta terminar en forma total. Llegó hasta tal punto, que él decía: "Somos una familia pudiente, entonces vamos a criar nosotros mismos este abundante ganado y hacer producir esta enorme riqueza de plata y oro", de esta manera ya no quería hacer más ceremonias. La esposa, consciente de las actitudes de su esposo, a menudo le reprendía: "Oye, por qué no seguimos realizando las ceremonias con *wilancha* y *misa* a los *mallkus*, por qué vamos a olvidarlo!" Pero el esposo hacía caso omiso y aún se molestaba de las sugerencias de su esposa. Y así, una mañana en los corrales del ganado la mujer le había reprendido a su esposo, por lo que el matrimonio había tenido una fuerte y acalorada discusión. El marido se había enojado y le había reprendido ofuscadamente a su esposa y le había dicho: "Sea como sea, yo mismo voy a manejar esta riqueza, y tu no me molestes más. ¿Tú no estás conforme con este abundante ganado?, ¡ha!!" así había dicho. En ese mismo instante se escuchó un rugido inusual:

Juuuuth, juth juth juth juth; juuuuth, juth, juth juth juth

Parece que el rugido venía de los montañas. Entonces ellos miraron atemorizados hacia el cerro **Pukuntika**. Sin embargo, el rugido se repetía cada vez más y venía de otro lado. De pronto ellos miraron hacia el manantial y con asombro vieron que todos los animales desde todas partes corrían hacia allí, como si el manantial los llamara. Las llamas con sus crías, las alpacas con sus crías, las ovejas con sus crías y los machos de los cerros, todos corrían en dirección al *wallaqir phuju*. Entonces, toda la gente corría hacia el manantial para ver qué es lo que sucedía, pero con gran asombro vieron que los animales uno por uno: *phum, phum*, desaparecían en el manantial, como si éste los succionara. Además, en el fondo del manantial revoloteaban platos y vasos de oro. Justo en ese momento venían llegando dos tropas de llamas, una de Codpa cargada de frutas, y otra tropa de Ticnamar cargada con papas y choclos, pero las tropas cargadas con ankarilla, y costales de papas, con sus campanillas *chilín, chilín, chilín*, también corrían y desaparecían en *wallaqir phuju*. Dicen que de esta manera el *awatiri mallku* había recogido su ganado, y esa familia había quedado sin ganado ni riqueza. Y comentaban entre ellos muy aterrados: "¿Ahora qué vamos a hacer?" Comentaba la esposa "¿por qué tú no me has hecho caso?" Pero el esposo tan aterrado no podía recapacitar de su espanto. De pronto la esposa recordó que ellos tenían algunos animales maniatados *thunkuchata* en los cerros más alejados del sector; (machos que molestaban a la tropa de hembras, por eso les habían maniatado y aleja-

do del sector, que eran cinco en total). Luego la esposa había dicho: “Yo iré en busca de ellos, y entonces podemos hacer wilancha a los *mallkus*, y regresaré pronto.” Y el marido le había dicho “yo voy contigo.” La esposa le contestó “sola iré, yo sé donde están.” Después de una espera, la mujer no regresó a la hora prevista. El esposo, muy preocupado había decidido ir a su encuentro. Por fin, al llegar a las montañas divisó los animales maniatados en las laderas del cerro. Corrió muy contento, y al acercarse a los animales con asombro vio que los machos maniatados se habían convertido en piedras. En seguida, corrió en busca de su mujer. De pronto divisó a su mujer más allá del sector y corrió ansioso a verla y contarle, pero al acercarse a su esposa fue mayor su terror, la esposa con su *q’ipi*, atado, también se había convertido en piedra. Uuuf, y había gritado:

¡Uhaaaaa, ahora que voy a hacereeeer!!! ¡*Mallku t’allaaaaa!!*

Así había terminado el hombre pudiente y soberbio, por no realizar las ceremonias a los *mallku t’allas* y por hacer caso omiso los consejos de su esposa. Desde entonces esa montaña se llama “Cerro *Urqu-thunku*” (Macho maniatado).

APÉNDICE B

CANCIONES Y TEXTO DEL RITUAL “UYWA K’ILLPAÑA”

Recopilación y transcripción de: Manuel Mamani M.

♩.84

A wa ti ri mall ku A wa ti ri

Wa ka qa llu fal tiw A wa ti ri y

Uy wir Mall ku ta way a wa ti ri y

I ya wa lla wa yay a wa ti ri y

Canción N° 1. “Awatiri Mallku” (Canto a la Deidad). Recopilada en Cancosa 1979

♩. 138

Chu llum, chu llum pi chu llum, chu llum-
 piy chu llum pi.... sa man
 sa man mall chu llum, chu llum piy chu llum
 piy

Canción N° 2. "Chullumpi", wayñu (Canto a la Ave). Recopilada en 1971

♩. 84

Ri lan ti ru tay ka lla nha Ay Ma ma la Wi ra
 Ju ma ru way t'i ka cha max Ay Ma ma la wi ra
 Kaw ki ru sa sar xan ta sa ri lan ti ru
 Tay ka lla nha Ay ma ma la wi ra

Canción N° 3. "Rilantiru Tayka", wayñu (Canto a la llama). Recopilada en 1971

♩. 84

Ri lan ti ruy aw ki lla nhay Ta ta li

A ka u rus ju man ki way Ta ta la

Say t'at ma sa ja llall ta ni mat..... say Ta ta li

A ka qu ri kanchas ju man ki way ta ta li

Canción N° 4. "Rilantiru Awki", wayñu (Canto a la llama macho). Recopilada en 1971

♩. 128

Chu pi ki la tas ma ma la pa qu lli ta say ta ta lí

Ka wki ru ra kis sa ran ta qu ri kan cha rus pu rin tay

Canción N° 5. "Chupikila", wayñu (Canto a la alpaca). Recopilada en 1965

♩. 128

Kum pi ti sa ta way ma ma la ma ma la

Canción N° 6. "Kumpitisa", wayño (Canto a la oveja). Recopilada en 1965

♩. 104

To ri to to ri to ta tal to roy pu rit ma sa rat ma paw-paw

5 Kaw ki ta pu rin tjas ta tal to roy qu ri wax ra ni tas paw-paw

Canción N° 7. "Toro-Torito", wayño (Canto al cordero). Recopilado en 1967

♩. 108

Wi si ta. wi si ta Ay ni na ni na

Qu ri kanchat pur japt wa Ay ni na ni na

kim sa qaw rak a panj twa Ay ni na ni na

Canción N° 8. "Wisita-Wisita", wayño (Canción de visita). Recopilada en 1979

♩. 98

Ru mi ru ru mi ru way ñu lla thuq t'a si ña ni way

Canción N° 9. "Romero-Romero", *floreo* (Canto de luminaria). Recopilada en 1971

♩. 84

Ri lan ti ru tay ka lla nha Ru mir ru ru mi ru

Kaw ki ru say sar xan tas Ru mi ru ru mi ru

Canción N° 10. "Rumiru-Rumiru" wayñu (Canto de floreo). Recopilada en 1979 por M. Mamani

TRADITION AND DYNAMISM IN ECUADORIAN ANDEAN QUICHUA SANJUÁN: MACROCOSM IN FORMULAIC EXPRESSION, MICROCOSM IN RITUAL ABSORPTION

John M. Schechter

The texts of Ecuadorian highland Quichua *sanjuán* reflect both the macrocosm of regional culture and, on one occasion, the microcosm of a specific ritual, the *wawa velorio* (child's wake, or *velorio de angelito*). In 1980 and 1990, in the Quichua *comunas* on the slopes of Mt. Cotacachi, Imbabura Province, in the northern sierra, close by the cantonal center of Cotacachi, *sanjuán* was a musical expression of both ritual and non-ritual context. Its form was complex litany: amidst the regular repetition of a single, primary motive, one new break, or secondary, motive (which Quichua harpists may denote by the term *esquina*) may be inserted (Lomax 1968:58:9.[a]). *Sanjuán* is most often in simple duple meter, and it is either sung a cappella or with instrumental accompaniment, or performed instrumentally without sung text. *Sanjuán* is known and performed by Quichuas of both genders and of all ages. If it is played on the *arpa imbabureña* (see Schechter 1992b), local performance practice requires a one-handed *golpe* on the harp soundbox. The *golpeador*, a second male Quichua (Imbabura Quichua harpists and *golpeadores* are male), is specially selected by the harpist for his abilities at striking the rhythm on the harp and at singing. Whenever performed with a group of Quichua listeners present, *sanjuán* is danced with a strong back-and-forth stomp, which coincides with the *golpe* on the harp.

Sanjuán is documented in the literature back at least to the 1860s.¹ Bearing on the current complex litany form of the genre, with its dominating primary motive, is Hassaurek's description of a June 28, 1863, San Juan festival in Cayambe: "...they played the same tune, consisting of only a few notes, during the whole of the mortal two hours that the dance lasted. This tune is also called 'San Juan'" (1867:283). The same writer's account of San Juan festival dancing in the same year in Lago San Pablo, near present-day Otavalo, close to Cotacachi, speaks of area Quichua dancing to "monotonous" songs (*ibid.*:266-7). Quichua *sanjuán* is strongly traditional to—and quite localized within—Imbabura Province, a fact claimed by Segundo Luis Moreno Andrade (1972:150) and confirmed in my own fieldwork. Nevertheless, the genre is also close in musical character to the Peruvian *wayno*, which dates back to the early colonial period.

Sanjuán is the prominent vehicle for the musical and textual creativity of Cotacachi Quichua. The substantial variety of *sanjuan*es allows a singer to choose between one *sanjuán* whose text is nearly fixed, traditionally, and another whose text is less fixed, thus permitting more textual improvisation by the singer. As to melodic content, analysis of 302 discrete *sanjuán* performances in 1979–1980 (see Schechter 1982-II:245–6) reveals regular use of alternate pitches in identical *sanjuan*es—even in the same *sanjuán* performance by the same musician. The invariance in *sanjuán*, then, lies not in periodic repetition of the exact same sequence of pitches but in the fact that the **rhythmic structure** of all segments of the phrase (often two segments) remains identical in every statement of the complete phrase (Schechter 1992a:394–401). In sum, *sanjuán* exists as fixed form, not as fixed melody.

In describing the learning process of the poet-singer in Yugoslav oral tradition, Albert Lord notes that the rhythm and melody are

... to be the framework for the expression of [the singer's] ideas. From then on what he does must be within the limits of the rhythmic pattern. ... His problem is now one of fitting his thoughts and their expression into this fairly rigid form. The rigidity of form may vary from culture to culture...but the problem remains essentially the same—that of fitting thought to rhythmic pattern ([1960] 1978:21–2).

Lord had the further notion (*ibid.*:32) that the oral poet links phrases by means of parallelism and balancing, a notion expanded upon by David Buchan twelve years after Lord, in his discussion of ballad structure and the generative processes of that genre in northeastern Scotland (1972:88). In another writing (Schechter 1987), I examined the ramifications of these ideas of Lord and Buchan² in an investigation of semantic and syntactic parallelisms in Cotacachi Quichua *sanjuán* verse patterning (see also Harrison 1989:20).

In the present paper, I wish to focus not on semantic and syntactic parallelisms, but rather on formulaic expression, per se, in Cotacachi Quichua *sanjuán*. Textual elements of *sanjuán* texts recorded in situ in 1980 embody formulaic expression (the Parry-Lord paradigm).³ Certain lines, words, and phrases appear widely in different *sanjuan*es, regularly interchangeable with other elements of the same order. The pattern is that of Milman Parry's "formula": as defined by Lord ([1960] 1978:4), the "formula" is "... 'a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.'" "The most frequent actions in the story, the verbs, are often complete formulas in themselves, filling either the first or the second half of the line, ..." (*ibid.*:34). "The commonest [formulas] which [the poet] uses set a basic pattern, and once he has the basic pattern firmly in his grasp, he needs only to substitute another word for the key one" (*ibid.*:36).

Appendix 1 illustrates this formulaic operation in circum-Cotacachi *sanjuán*. It presents, in Parry's phrase, (substitution) "systems" (Lord [1960] 1978:35), mostly but not entirely verbs, in *sanjuán* lines of from seven to twelve syllables. In each case, any of the words or phrases grouped to the left is combinable in spontaneous *sanjuán* verse-making, with (any of) the word(s) to the right, which are most often verbs. This formulaic substituta-

bility of Quichua nouns, noun-endings, verbs, verb tenses, and moods [indicative; imperative; subjunctive] suggests a textual parallel to the music: as stated above, primary motives of Quichua *sanjuanes* regularly permit alternate pitches. Commenting on the use of formula in the Yugoslav oral tradition, Albert Lord (*ibid.*:34) noted that "The most stable formulas will be those for the most common ideas of the poetry." Since verbs are the principal interchangeable elements in *sanjuán* expression, it is necessary to examine the verbs that are used repeatedly in the substitution systems in Appendix 1. Of the 41 different verbs in Appendix 1, eight appear in four or more groups; these verbs are: *machana* [to get drunk] (four systems); *kana* [to be] (four systems); *tigrana* [to return, or to turn] (four systems); *muyuna* [to go this and that way] (four systems); *nina* [to say] (five systems); *shamuna* [to come] (five systems); *bailana* [to dance] (eight systems); and, *purina* [to walk] (nine systems).

Bailana occurs frequently as a reflection of the festive occasion itself where *sanjuán* is being performed, and it often appears, in the text transcriptions, in imperative form: "Dance!". *Tigrana* is used partly for the same reasons ("Turn! this way, turn! that way," as commands during dancing), partly in a semantic context unrelated to the festive occasion per se: that of returning sad, having been unable to meet one's loved one; as such, it frequently is matched with *wakai wakai*, or *llaki llaki*. *Nina* appears solely in a quotative function, either participially or in second person singular. *Machana* is fixed: to the "fixed" characters, "Taita Manuil" and "Rusa María," of the *sanjuanes*, "Rusa María wasi rupajmi" and "Rusa María Kituaña," respectively; *machana* also appears tied to the *wawa velorio* occasion, in "Achi mamaka machashka." *Kana* facilitates the elaboration of certain static conditions, such as all the sheep's features, in "Ñuka llama di mi vida," where it serves to mean "has," or in relation to such phrases as, "Paya jinti," "Rukumari," "Maija apashka," "Sultira warmi," and "Sultira runa," where it identifies life stages or indefinite location.

It is the three verbs, *muyuna*, *shamuna*, and *purina*, often interchangeable among themselves in particular groupings, that: extend beyond the festive occasion itself; are not "fixed" to fixed texts or to the *wawa velorio* occasion; do not reflect static conditions or particular grammatical function. I have described elsewhere (Schechter 1987:36–8) how the verb *purina* functions in a metaphorically positive sense, to express either walking from home to home on behalf of the indigenous or mestizo community, or being responsible by attending ("walking over to—") evening adult education classes. In the *sanjuán* song text, *purina*, in combination with *shamuna* and *muyuna* and, to a slightly lesser degree, *tigrana*, is no longer metaphorical in a political sense or in an educational context; it is now "extended" to the personal realm—of "wandering about," "this way and that way" (*muyuna*), looking for one's beloved, walking about sad at being rejected or at being unable to locate the loved one, going about **just because of** the loved one, **just speaking of** the

loved one. It is clear that *purina*, appearing in the largest number of systems, expresses, in Lord's terms, one of the most common ideas in local *sanjuán* poetry: wandering about—thinking of, suffering on account of, speaking of, one's mate.

If one traces *purina* through its various metaphoric dilations, from walking, per se, along Mt. Cotacachi's *chaki ñanes* (footpaths) or roadways—pursuing the daily routine of area Quichua agricultural, domestic, and market labors, all of which require walking; to walking for the community's benefit or for one's own educational benefit; to **wandering, going about** for love, one notes a progression into more and more abstract realms, from physical movement for survival, to movement for broadly social purposes, to movement for personal, emotional reasons. The verb *purina* thus exemplifies broad-based and "extended" cultural metaphor, in James Fernández's sense of persons taking experience from one domain, where the action is concretely conceptualized, and "extending" the term into more abstract domains (1978:185). In Fernández's terms, the domain of *purina*—walking—is "vital" (*ibid.*:205) to Cotacachi Quichua lifeways; thus, that sphere of action is exploited on different levels of abstraction, in different contexts, for different expressive purposes. For the Quichua of Cotacachi, ethnographic data reveal that *purina*—walking—is a vital domain of daily, concrete existence, an activity fundamental to survival, an activity which subsequently is "extended" first into positive metaphor in Cotacachi Quichua verbal expression ("walking on behalf of," "walking for one's educational improvement"), and finally into the more abstract realm of emotional expression, in *sanjuán* text (Schechter 1987:38–9). Thus, the study of Cotacachi Quichua formulaic substitution systems in *sanjuán* texts reveals an emphasis on a vital domain of the local-regional macrocosm: walking.

The traditional character of *sanjuán*, reflected in the generalized operation of formulaic substitutability focusing on prominent domains of behavior and lifeways, is counterbalanced by certain dynamic forces that inject new life into the traditional texts. One of these forces for creativity and innovation is the absorption of ritual behaviors into *sanjuán* texts being performed at the moment. I refer to the effects on established texts of behaviors I and performing Quichua musicians observed at children's wakes on Mt. Cotacachi's slopes, in this case in late 1979 to early 1980.⁴ In the festive child's wake ritual—one whose principal behavioral parameters are shared by diverse Roman Catholic cultures throughout Latin America and the Caribbean, and a ritual that is documented in this Spanish-speaking hemisphere back at least to the late 18th century⁵, the recently deceased infant is displayed prominently in its home. Festive dancing to prominent local musical genres, played on locally prominent instruments, takes place through the night, accompanied by consumption of food and alcoholic beverage.

The reliance upon formulaic expression, in the on-the-spot creation of *sanjuán* phrases, facilitates improvisation. *Sanjuán* performance in *wawa velorio*, in my experience at four children's wakes—three in 1979–1980, and one in August 1990—is frequently improvisational. Again, there is a historical parallel in Hassaurek. Commenting on Quichua performances in general particularly in the Cayambe area, but suggesting northern highland indígenas in general, he notes: "I soon afterwards had an opportunity to observe that the Indians on such [festive] occasions sing any thing that flashes through their minds, accommodating the words to the melody. ..." (1867:297–8). Today, in Cotacachi Quichua *wawa velorio*, the singer frequently takes textually creative cues from a remark by the harpist, from the current dancing activity or lack thereof by those present, from his knowledge of recent courting activities of the harpist, or from activities of the godparents of the deceased. Please consult Appendix 2 for the following examples.

In the text of *NI.5* (that is, the fifth *sanjuán* in my thematic catalogue [Schechter 1982-II:259–86] with title *Not Identified*), Performance A., at *wawa velorio* 2, 12–13 January 1980, the singer first engages in conversation with the harpist, as he begins to play the *sanjuán*; they note the disappearance of the godmother and the fact that the godfather, drunk, has fallen asleep. Then harpist Sergio improvises the **sung** text, to his own music: "Where is the godmother? Godmother, make them dance. ..." His singer-companion, Gerónimo, alongside, counters, singing: "The godfather gone, the godmother drunk (They have presumed she has gone to Cotacachi to get drunk)." They have improvised a new text: by means of formulaic expression, they have created a new 8-syllable substitution system (found on page 4 of Appendix 1), matching syllabically the 8 notes articulated in each half of the *sanjuán* *NI.5* musical phrase you find at the top of page 1 of Appendix 2. The text springs from the situation, at this particular *wawa velorio*, on this particular night.

Towards the end of the text transcription of *sanjuán* *NI.7*, Performance A., at this same *wawa velorio* in January 1980, Gerónimo teases in song his musician-partner, Sergio, about the fact that likely Sergio will soon marry the woman he had been courting at an earlier *velorio*: "Sergio Bihuela is suffering greatly." Harpist Sergio shouts a denial, alleging he is about to finish off that affair. Gerónimo responds, again **singing**, that Sergio is becoming a Pozuzo man—suggesting he will be betrothed to that woman. Gerónimo has created another new verse-couplet to fit within another 8-syllable constraint.

In the course of *wawa velorio* 1, 28–29 December 1979, Roberto, singing to the traditional *sanjuán*, "*Ruku kuskungu*," Performance B., discards the traditional text (this text can be seen in Performance A.) and improvises, within the "*Ruku kuskungu*" 10-syllable-line constraint, his thoughts about the relative lack, to this point in the wake evening, of accompanying persons and of dancing people, and about the fact that he is prepared to greet the dawn all alone, if necessary (see Appendix 2). "*Ruku kuskungu*" in fact dates

back at least to the mid-19th century; in 1868 Juan León Mera published a text, "*Atahualpa Huañui*" ("The Death of Atahualpa") (1868:17) that, in its verse-structure and content, is clearly the ancestor of the *sanjuán* I recorded 110 years later (Schechter 1982-II:564–8). This *sanjuán*, which appears to have been in its 19th-century form a lament on the death of Inca Atawalpa, the "Quito Inca" who reigned over Ecuador in the last years of the Inca Empire, is today sung in northern Ecuador without the specific references to the Inca and to his demise. The death is accompanied by the wails of owl and dove in the older rendition; in the 1980 Cotacachi version, the singer (Performance A., *wawa velorio* 1) preserves the owl's wailing a death-wail, but the "dove-child" is now not in a tree but **in heaven**—perhaps suggesting that the dead **child in the wawa velorio room** is that dove-child, now in heaven. "*Ruku kuskungu*" was performed, with sung text, in two of the three *wawa velorios* I attended in 1979–1980; hence, it might be conjectured that today's Quichua musicians believe this *sanjuán* appropriate for presentation at the death not of a great leader, but of a small infant or child. It is the system of formulaic expression that permits the critical thematic substitution—contextually appropriate—of "*janaj pachapi*," (up in heaven) in 1980, for the 19th-century words, "*janaj yurapi*" (up in the tree). Finally, the Performance A. verse, "*Achi taitaka wakajunmari, Llaki llakilla tiyajujuunmari*" in Appendix 2 is absent from the 19th-century version; its presence here in the 1979 *wawa velorio* likely springs again from context: here, harpist Sergio interrupts the regular singer, Roberto, to "announce" in song an event pertaining to the godfather's behavior, at this moment: he is seen to be weeping, at his godchild's death. Again, as with the "*janaj pachapi*" substitution, the new text is generated by the *wawa velorio* setting.

Inasmuch as *sanjuán* can be viewed as more a vehicle for expression than a fixed song, improvisation is natural and frequent, especially in natural context such as *wawa velorio*. In all the cited *wawa velorio* instances, the improviser-singer expresses his spontaneous thoughts of the moment within the melodic and line-syllabic constraints of the particular *sanjuán*. The text-music examples of the operation of this child-wake-improvisatory *sanjuán* provided in Appendix 2 demonstrate the ability of this musical genre to accommodate, or absorb, prominent, felt behaviors and events of the *wawa velorio* ritual.

This rite, as I have discussed elsewhere (see Schechter 1988), serves as an emblem—or microcosm—of its particular culture, in Cotacachi, Ecuador, as well as in other Latin American localities in different times and places. The Latin American child's wake embodies local-cultural preferences in instrumental ensemble-types, in dance-types, in verse-types, in game-types, in foods, in drinks, in types of courting behavior—in sum, in both material and expressive cultural aspects. Cotacachi Quichua *wawa velorio* in 1980 and 1990, with musical genres *vacación*, *sanjuán*, and *pareja*⁶; with the *sanjuán* dance-step; with harpist playing *arpa imbabureña* accompanied by *golpeador*-

singer performing both memorized verses and verses improvised under constraints of formulaic expression; with barley and maize gruel, stewed corn, and cane-alcohol *trago*, is a microcosm of Cotacachi Quichua culture of this time period.

To summarize, Andean Quichua *sanjuán* of Cotacachi, Imbabura, Ecuador, is both traditional and dynamic: in its regular formulaic substitutability, *sanjuán* text emphasizes paramount domains in the regional macrocosm, lifeways; in the context of one ritual, *wawa velorio*, *sanjuán* reveals the ability to absorb into its texts prominent behavioral and phenomenal elements of the rite itself, laying the groundwork for textual variants and instilling the genre with a dynamic character. Its sensitivity to its cultural surroundings—both broadly (lifeways) and narrowly (*wawa velorio* ritual) construed—is surely one reason for the durability of *sanjuán* as the musical spirit of the Quichua of Cotacachi, Imbabura.

Notes

- 1 Hassaurek 1867; Jiménez de la Espada 2:1884: XXI; Moreno Andrade 1923:27.
- 2 See also, on parallel and appositional thinking specifically in central Ecuadorian highland Quichua song, Regina MacDonald 1979:236–7.
- 3 See Albert B. Lord, “The Singer of Tales,” 1960, and the analyses, based on this paradigm, of Mexican *corrido* and American blues, by McDowell, 1972, and by Tilton, 1977, respectively.
- 4 See Schechter 1983 for a fuller account of this ritual as practiced in Quichua communities in this sector of Imbabura province.
- 5 See Schechter 1988.
- 6 See Schechter 1983 for a full discussion of these genres.

References

- Buchan, David
1972 *The Ballad and the Folk*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Fernandez, James W.
1978 “Syllogisms of Association: Some Modern Extensions of Asturian Deepsong.” In *Folklore in the Modern World*. Richard M. Dorson, ed. Paris: Mouton, 183–206.
- Harrison, Regina
1989 *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Hassaurek, F.
1867 *Four Years among Spanish-Americans*. New York: Hurd and Houghton.
- Jiménez de la Espada, D. Marcos
1884 “Yaravies Quiteños.” In *Actas de la Cuarta Reunión, Congreso Internacional de Americanistas, Madrid, 1881*. Tomo Segundo. Madrid: Imprenta de Fortanet, I–LXXXII.
- Lomax, Alan
1968 *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Lord, Albert
1978 *The Singer of Tales*. New York: Atheneum; reprinted by arrangement with Harvard University Press. 1st edition 1960.
- MacDonald, Regina Lee Harrison
1979 *Andean Indigenous Expression: A Textual and Cultural Study of Hispanic-American and Quichua Poetry in Ecuador*. Ph.D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.

McDowell, John H.
1972 "The Mexican *Corrido*: Formula and Theme in a Ballad Tradition." *Journal of American Folklore* 85:205–20.

Mera, Juan León
1868 *Ojeada Histórico-Crítica sobre la Poesía Ecuatoriana, desde su época más Remota hasta Nuestros Días*. Quito: Imprenta de J. Pablo Sanz.

Moreno Andrade, Segundo Luis
1923 *La Música en la Provincia de Imbabura*. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas.
1972 *Historia de la Música en el Ecuador: Volumen Primero – Prehistoria*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Schechter, John M.
1982 *Music in a Northern Ecuadorian Highland Locus: Diatonic Harp, Genres, Harpists, and Their Ritual Junction in the Quechua Child's Wake*. 3 volumes. Ph.D. dissertation. Austin: The University of Texas at Austin.
1983 "Corona y Baile: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present." *Latin American Music Review* 4(1):1–80.
1987 "Quechua *Sanjuán* in Northern Highland Ecuador: Harp Music as Structural Metaphor on *Purina*." *Journal of Latin American Lore* XIII(1):27–46.
1988 Velorio de Angelito / Baquiné / Wawa Velorio: *The Emblematic Nature of the Transcultural, Yet Local, Latin American Child's Wake*. Latin American Studies Working Paper no.3. Santa Cruz: University of California.
1992a "Latin America / Ecuador." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 2nd edition. Jeff Todd Titon, general ed. New York: Schirmer Books, 376–428.
1992b *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Titon, Jeff Todd
1977 *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.

APPENDIX I: Formulaic Expression in *sanjuán*

A. Substitution Systems in 7-Syllable Lines:

Ayunashka	}	{	purini – purinki tigrani muyuni
Wakai wakai			
Tigrashpalla			
Kanta nishpa			
Kanmantalla			
Llaki llaki			
Na pimanta			
<hr/>			
Shuilla shungu	}	{	charini
Wakai wakai			
<hr/>			
Cyirtupacha	}	{	nijpika
Llull'pallami			

Maitachari	{	riyasha llujsishisha
<hr/>		
ñuka warmi ñuka nira ñuka chula	}	yarkani
<hr/>		
Paya jinti Rukumari	}	karkani
<hr/>		

B. Substitution Systems in 8-Syllable Lines:

Wakai wakailla Wakai wakaimi Llaki llakilla	}	{	purini – purinki – purisha kidarka – kidajun tigranki muyunki shamuni
<hr/>			
Mana pimanta Mana maimanta Kantamimanta Kanmantallami Kanmantamari Kanta nishpami Kanta nishpalla Kanmantamanta Paita nishpami Ima nishpalla	}	{	purini – purinki shamuni – shamujpi – shamushpa muyuni juvani
<hr/>			
Llakishamari Juyashamari	}		nirkanki
<hr/>			
Kachigupapash Tragugupapash	}		illajpi
<hr/>			
Llarnagutarni	{		rutuni jatuni

Yana shimigu	}	kaparka
Chilpi rinrigu		
Chilpi sillugu		
Yana makigu		
Piruru kachugu*		
Chimbulu sikigu*		
Pintadu llamagu*		
Putu chupagu		
Palta lulungu		
Warku lulungu		
Milma sapagu		

* (second and third syllables of first word are treated by singer as one syllable)

Maija apashka	Kashpapash - kajpipash
---------------	------------------------

nuka jatushka	}	jipaka
nuka wañushka		

Waynandirajmi	}	tukunki
Jillundirajmi		

Taita Manuilka	}	{	mashashkamari
Taita Man(u)lpash			mash'shkamari
			mach'shkallami
			mach'shkagumi

Manllarishkami	}	wakajun
Manllarishpami		

Sirinkapajmi	}	{	rishka nin
Sanja washapi			rishkanka
			rishkami
			rishkaña
			rishkashi
			rishka nin
			sirinman
			sirinka

Rusa runaka	}	{	machashka machanmi macharka
Rusitagupash			
Rusa Maria			
Rusitaguka			
Ishkandigumi			
<hr/>			
Kwidadullata	}	{	Rusita kuñada kuñad' kwidanki
Kwidadullapash			
Kwidariyankilla			
Kuñaditagu			
Juizu juizulla			
<hr/>			
Ishkandiguta	}	{	pusharka puñuchín
Juyaimantami			
Wasigumanmi			
<hr/>			
Juyaimantalla	}	{	purini muyuni
Llakimantalla			
<hr/>			
Jari jarilla		{	bailasha – bailapai warmigu kuyuri tigrani– tigrapai – tigrashun muyushun
<hr/>			
Ama pinasha	}		bailasha
Ama waglilla			
Urkistagupi			
<hr/>			
Imanishpalla	}		rimanki
Nishpallamini			
<hr/>			
Cyirtupallacha		{	nijpiyá – nijpika – ninkiyá pyinsanki
<hr/>			
Achi mamaka		{	maipichu bailachi machashka

Achi taitaka	{	bailachi chinkashka
Karu karuta		purijun – purishpa
ñuka tunupi	{	bailapai – bailashpa tushupai tigrapai
Kunan tutulla	{	kumpañai bailapai
Ima nishpata	{	pinkañán' llakiñán'
Tukuigullata	{	bailashun tushushun jatari
Taita mampash Purikunapash ñanakunap'sh	}	yachanmi
Sultira warmi Sultira runa	}	kashpachu
Imamantata	{	pinasha machanchi
Urai vichai Ay sulugulla Ishkai ladu	}	yalipasha – yalipashun – yalipani

C. Substitution Systems in 9-Syllable Lines:

Ama kushikita ñuka punllagulla	}	bailasha
Kanta nishpami Mana pimanta	}	shamujuni

Tantanajushpa	{	tiyajushpa
		purijushpa

D. Substitution Systems in 10-Syllable Lines:

Ruku kuskungu	{	jawa pakaipi
		jana pakaipi

Pipash illajshna	{	shayajurkani
		purijurkani
		shuyajurkani

Tukuillamari	{	rikunkapalla
		uyankapalla

Mana bailashpa	{	ñaua tyimbupi
		kaipillayari

Kunankarimpash		bailaju rinki – bailaju rijpi
----------------	--	-------------------------------

Kanmantallami	}	purijunika
Llaki llakilla		

Mana piman'	}	shamuni, nigraku
Kantamiman'		

Wambrakunaka	{	kwitsakunawan
Wambrakunapash		kwitsakunaka

E. Substitution Systems in 11-Syllable Lines:

Jatun waikuman	}	llujshisha nirkanki
San Juan pugyuman		

Achi	{	mamita kumari, kumari
		taitiku kumpari, kumpari

Tutai punllalla bailashun	}	{	kumari kumpari
Tutai punllaimi bailashun			
Tukui tutami bailashun			
Pakarinkapa bailashun			
Pakarinkapa pakarishu'			
Tukui tutapi bailashun			
Kushi kushilla bailapai			
Gushtu gushtumi bailashun			

Manil Moralis tiyuka	}		kaipimi
Sisar Antunyu Biwila			

Patsa naranja nirkanki	}	{	kusagu hijitu nigrita
Chunka naranja nirkanki			

Mamitamanlla villasha	}		nirkanki
Mamitamanmi villasha			
Taitikumanlla villasha			
Taitikumanmi villasha			
Patsanaranja kusagu			
Chunka naranja kusagu			

Taitikutami manllani	}		nigrita
Mamikutami manllani			
Mamitatapish manllani			

Man piman' shamunilla	}		nigraku
Kantamiman' shamunilla			

F. Substitution Systems in 12-Syllable Lines:

Linda wambrita de Peguchi	}		wambrita
Linda wambrita de Tikulla			

Mana pimanta	}	{	kaniyálla runagu Shamunilla runagu Purinilla runagu
Wallaramanta			
Tikumantalla			

Achi mamaka machashka,
 Achi taitaka chinkashka
 Achi mamaka machashka,
 ...(music alone)...

The godmother, drunk,
 The godfather, disappeared,
 The godmother, drunk,

NL.7.



Performance A., 2nd *wawa velorio* attended, January 1980:

S(ergio) – harpist and singer

G(erónimo) – fellow singer

G Sergio Bihuela
 Llaki llakilla kidajun,
 S (laughs)
 G Sergio Bihuela
 Llaki llakilla kidajun,
 S *Kanmá, pantashka, tuntu!*
 ...(music alone)...
 S *Kaya* ----
 ...(music alone)...
 S *Gerónimo, ñuka ña Pozuzo-*
tukuchinamari.
 G Na, Sergio Bihuela Pozuzo-
 S Na.
 ...(music alone)...
 G Sergio Bihuela
 Pozuzo runami tukujun,
 S (laughs)
 G Sergio Bihuela
 Pozuzo runami tukujun,....

Sergio Bihuela
 Is suffering greatly,
 (laughs)
 Sergio Bihuela
 Is suffering greatly,
You, indeed, are mistaken, stupid!

Tomorrow ----

Gerónimo, now I am to finish off
the Pozuzo affair, indeed.
No, Sergio Bihuela Pozuzo-
No.

 Sergio Bihuela
 Is becoming a Pozuzo man,
 (laughs)
 Sergio Bihuela
 Is becoming a Pozuzo man,....

“Ruku kuskungu” (“Old owl”).



Performance A., 1st *wawa velorio* attended, December 1979:

César – harpist (does not speak or sing)

S(ergio) – singer

R(oberto) – fellow singer

J(ohn Schechter) – ethnomusicologist present, invited by harpist
 and harpist’s family, to attend the ritual

...(music alone)...

S *Achi taita Roberto Alcázarka
mana bailankapa munanllu,
kunanka tiyata laduman
sakishka tiyajun.*

(several laugh)

...(music alone)...

S *Roberto masbi, Alcázarmi ña
kandankapa kimirijun, achi
taitallata kandagrijun.*

(laughs)

...(music alone)...

R *Sergio Bihuelami kaipi
kandagrín, kai, achi taita
prupiu paika, wawamantap'sh
paika acb' taitalla llujshi-*

S (laughs)

S *Llullandami, ama kriy' nkichu!*
(several laugh)

R *Wawamand-*

J *Kandashpa kandashpa. .
na rimashpa.*

R (laughs)

R *Peru, agwandanki.*

...(music alone)...

S *Roberto Alcázarka,
ñuka achi taitaka
nishka kantagrín ña.*
(several laugh)

R *Mana shinachu.*

...(music alone)...

R *Ruku kuskungu jawa pakaipi
Wañui wakaita wakajunmari,
Ruku kuskungu jana pakaipi
Wañui wakaita wakajunmari,*

[1868: Rucu cuscungu Jatun pacaipi
Huañui huacaihuan Huacacurcami;]

...(music alone)...

S *Kanta, kantai.*

R *Urpi wawapash janaj pachapi
Wañui wakaita wakajunmari,
Urpi wawapash janaj pachapi
Wañui wakaita wakajunmari,*

[1868: Urpi huahuapas/janac yurapi
Llaqui llaquilla Huacacurcami.]

S *Ama wakankichu!*

...(music alone)...

R *-anita, imata pyinsanki,*

R *Sergio Bi- Bihuelami kani, ñukaka!*
(Sergio and others laugh)

...(music alone)...

S *-anita --- ama wakankichu, peru . .
kampa wawakashu wakimpika
wañunkami!*

...(music alone)...

...
Godfather Roberto, Alcázar
does not want to dance,
now he's left the woman off
to the side.

(several laugh)

...
Compañero Roberto, Alcázar, now
is approaching to sing, the
godfather himself is going to sing.
(laughs)

...
Sergio Bihuela here
is going to sing; he is the
real godfather; because of the child
he'll go out as godfather himself-
(laughs)

Lying, don't believe it!

(several laugh)

Because of the child-

Singing, singing. .
not talking.

(laughs)

But, wait.

...
Roberto Alcázar,
my so-called god-
father now is going to sing.
(several laugh)

Not so.

...
The old owl in his nest above
Wails indeed his death-wail,
The old owl in his nest above
Wails indeed his death-wail,
[The old owl in his large nest
With his death-wail was wailing;]

...
Sing, sing.
And the dove-child in heaven
It is wailing, indeed, the death-wail,
And the dove-child in heaven
It is wailing, indeed, the death-wail,
[And the dove-child Up in the tree
Was wailing very sorrowfully.]
Don't cry!

...
-anita, what are you thinking,
Sergio Bi- I am Sergio Bihuela!
(Sergio and others laugh)

...
-anita --- don't cry, please . .
it seems like your child, all
of a sudden, is going to die!

...
...

S *Kantai, taita, achi taita.*

...(music alone)...

R Puma makiwan-
(Sergio and others laugh)

R Puma shunguwan atuj makiwan

Llamata shina tukuchirkami,
Puma shunguwan atuj makiwan

Llamata shina tukuchirkami

...(music alone)...

S *Kanta, kantai.*

...(music alone)...

S *A vir, kikin ñaupa, ñuka katisba.*

R *Ya.*

S *Na.*

R *Katinkichá?*

S *Ari.*

...(music alone)...

R Puma shunguwan llama-

R *Chujta! Chai pantachun-*

S *Ama pantaichu.*

R Puma shunguwan atuj makiwan

Llamata shina tukuchirkami.
Puma shunguwan atuj makiwan

Llamata shina tukuchirkami,
Kurraljundailla llamakunapa
Illai illami kidajurkami,
Kurraljundailla llamakunapa
Illai illailla kidajurkami,

...(music alone)...

J *Alimi kantashpa.*

...(music alone)...

R (whistles melody)

S *Achi taitaka wakajunmari*

Llaki llakilla tiyajujunmari,

Achi taitaka wakajunmari

Llaki llakilla kumpariyajunmi.

...(music alone)...

S *Allimari, kashna.*

...(music alone)...

S Rubirtu tiyuka llaki llakilla

---- jatalla shina ----

Rubirtu tiyuka llaki llakilla

---- shinacha nijun,

...(music alone)...

S *Taita Jusi María Alcázarka,*
rijun ña kuliramanta, mana
utsja shamunllachu nijunmi!

...(music alone)...

S *Kanta, kantayá.*

Sing, father, godfather.

... ..

With the paws of a puma-
(Sergio and others laugh)

With a puma heart, with a wolf's
paws

(Yet) they did him in like a sheep,
With a puma heart, with a wolf's

paws

(Yet) they did him in like a sheep,

... ..

Sing, sing.

... ..

Let's see, you first, I shall follow.

OK.

Now.

You'll follow?

Yes.

... ..

With a puma heart, sheep-

Damn! That that errs-

Don't make mistakes.

With a puma heart, with a wolf's
paws

(Yet) they did him in like a sheep,

With a puma heart, with a wolf's

paws

(Yet) they did him in like a sheep,

The corral just filled with sheep

None at all remained,

The corral just filled with sheep

None at all remained,

... ..

Singing well.

... ..

(whistles melody)

The godfather is crying, indeed,

He is very sad, certainly,

The godfather is crying, indeed,

He is keeping company (here)

very sadly,

... ..

Real good, like that.

... ..

Roberto very sad

---- like ----

Roberto very sad

---- perhaps like that, he is saying,

... ..

José María Alcázar, a father,

is going away, now, due to anger,

saying he's just not going to come

back quickly!

... ..

Sing, go ahead and sing.

...(music alone)...

S *Rusa María, uyakataka, hasta
fiña fiñagu kushi kushigu
---- rikumujun!*

...(music concludes)....

...
*Rusa María, listener, even
very angry - very happy
she is looking here!*

... ..

Performance B., 1st *wawa velorio* attended, December 1979:

César – harpist (does not speak or sing)

S(ergio) – singer

R(oberto) – fellow singer

S -akilla shamujushpami
Wakai wakailla tigrapurkani,
Nukata tiyu-shpa rikujushpami
Kikinkapajmi shun- (laughs)

...(music alone)...

R Kumpaña jinti illaimantami

Llaki llakimi shuyapurkani,
Kumpaña jinti illaimantaka

Llaki llakilla shuyapurkani,
Pipash illajshna shayapurkani

Pipa illajshna purijurkani,

Pipa illajshna shayapurkani

Pipa illajshna shuyapurkani,

...(music alone)...

S *Roberto Alcázarka, tabakutap'sh
na japi usbasbka tiyajun.*

R *Tabakuta kashpa, isbkai maki
japin.*

S *Shinacha achi taita.*

R *Mitsamanta karka, shinacha*

achi taitaka.

...(music alone)...

R Kumpaňankami yuyashpamari
Nuka purijurkaniyarika,
Nukakayari kumpaňankami
Yuyashpamari purijurkani,

...(music alone)...

R -isti -istimi kunankarimpash
Pakarigrinmi kunankarimp',
-isti -istimi kunankarimpash
Pakarigrinpa kunankarim',

...(music alone)...

R Tukuillamari rikunkapalla

-coming very sad
I was returning crying very much,
The man looking at me
Your heart- (laughs)

...
Due to the absence of
accompanying persons
I was waiting very sadly,
Due to the absence of
accompanying persons

I was waiting very sadly,
I was waiting for whomever,
be they absent,
I was walking about – whomever,
be they absent,
I was standing for whomever,
be they absent,
I was waiting for whomever,
be they absent,

...
*Roberto Alcázar is sitting, unable to
grab a cigarette.*

*There being a cigarette, two hands
grab it.*

Like that, eh, godfather.

*It was because of stinginess,
it was like
that, godfather.*

...
Thinking of accompanying, indeed,
I walked over, yes,
I, yes, accompanying
Thinking that, indeed, I walked over,

...
---- yes, and now
And yes, now, it will be dawning,
---- yes, and now
Yes, now, it will be dawning,

...
Just for seeing everything, indeed,

Tukuillamari uyankapalla
 Tukuillamari rikunkapalla
 Tukuillamari uyankapalla,
 ...(music alone)...
R Taita Jusi María Alcázar
 Bailankayashpa shuyajurkani,

 Taita Jusi María Alcázar
 Bailankayashpa shuyajurkani,

 Mana bailashpa ñaupá tyimbupí
 Ñaupá tyimbupí tiyajurkallami,
 Ña mana bailashpa kaipillayari
 Rikujunkapa shayajurkalla,
 ...(music alone)...
R Iriz irizu shayajurkanki
 Irizullami tiyajurka ----
 ...(music alone)...
R Ima milagrutayariyari
 Kunankarimpash bailaju rijpi,
 Ima milagrutayariyari
 Kunankarimpash bailaju rinki,
 ...(music alone)...
 Someone: *Agwandanki, maistru.*
R *Kampa na usbanki bailaita,*

Jusi María Alcázar tiyushka,
Maistru kari mas ki, jamzi maki,

Aisajunkallami.
 ...(music alone)...
R *Piunta bailajunkiayá!*
 Someone: *Rijsinkichuyá? Chai.*
R *Mana rijsinichu.*
 Someone: *Na rijsiñ-?*
R *Mana.*
 Someone: *Chai, --- tiyagumi.*
R *Ab, ya. Kumari michuajanawán!*
 ...(music alone)...
R *Aiyayai, caraju.*
 ...(music alone)...
R Makai tukushpa kaigupi kaya
 Tiyajunimari hijitagu.
 Makai tukushpa kaigupi kari
 Tiyajunimari hijitagu,
 ...(music alone)...
R Kumpaña jinti illashpamari
 Nukagullami bailajuni,
 Kumpaña jinti illashpamari
 Nukagullami bailajuni,
 ...(music alone)...
 Someone: Mikunkapalla mikujuni
 Yanka chishata tiyanajunlla,
R Mikunallata yuyanajupji
 Diltudumari kulirari,

Just for hearing everything, indeed,
 Just for seeing everything, indeed,
 Just for hearing everything, indeed,
 ...
 José María Alcázar, father,
 I was waiting for him to begin
 dancing,
 José María Alcázar, father,
 I was waiting for him to begin
 dancing,
 Not dancing earlier
 He was just sitting earlier,
 Now not dancing right here, indeed,
 He just stood up to look,
 ...
 ---- you stood up
 There was ----
 ...
 What a miracle, indeed,
 And now, yes, going to dance,
 What a miracle, indeed,
 And now, yes, you are going to dance,
 ...
 Wait, maestro.
 For you, you don't know
 how to dance,
 José María Alcázar man,
 The maestro is a man, even if his _____
 hands are small,
 He's just pulling fine.
 ...
 (Female) worker, go and dance!
 In fact, do you know her? That one.
 I don't know her.
 You don't know her?
 No.
 That one (is) --- woman.
 Oh, yes. With comadre michuajana!
 ...
 Aiyayai, dammit.
 ...
 Coming to blows here tomorrow
 I am, indeed, girl,
 Coming to blows here man
 I am, indeed, girl,
 ...
 Accompanying persons absent indeed,
 I am dancing alone,
 Accompanying persons absent indeed,
 I am dancing alone,
 ...
 I am eating just to eat
 It's just getting late for nothing,
 Thinking just of a meal
 Get angry completely, indeed,

Mikunallata yuyanajupi
 Diltudullami kulirari,
 Mikunamanta diskitamaka
 Mana shamunllu hijitagu,
 Di-mikunamanta mana- shamun
 Mikunamanta mana diskita,
 Someone: Diskitankalla yuyaipi kari
 Yanka rikushpa tiyanajunllá,

...(music alone)...

R Kashna tiyajuna kashpakayari
 Ñukallatami tukui tuka,
 Pakarishami ñukagullata
 Sulugullata bailajushami,

...(music alone)...

Thinking just of a meal
 Get angry completely, indeed,
 About the meal, it's said, indeed,
 That it doesn't come, girl,
 About the meal, it doesn't come
 The meal is not spoken about,
 It'll just be said that a man
 Is looking for it for nothing, perhaps,

...

Yes, that being as it may
 Play everything for me,
 I'll greet the dawn all by myself
 I'll dance all by myself,

...

**Fiestas Tradicionales:
Sistemas Religiosos y
Dimensiones Cosmológicas**

ASPECTOS COSMOLÓGICOS DE LA RELIGIOSIDAD ANDINA

Bruno Schlegelberger

Quisiera presentarles sucintamente unos resultados de mi investigación sobre la cosmovisión religiosa de una comunidad indígena en el sur andino.

La investigación, que comprende entrevistas y observaciones, se realizó con ayuda del Padre Peter Hansen s.j. desde enero hasta abril de 1988 en Quico (Dpto. de Cuzco, Prov. de Paucartambo). El esquema de las entrevistas abiertas incluía cuatro grupos de preguntas: el ciclo agrario, el ciclo vital, las relaciones entre sociedad e individuo y, finalmente, entre historia y mitos. En la praxis, los diálogos se limitaron, la mayoría de las veces, a los ciclos agrario y vital.

Los habitantes de Quico son parientes y vecinos de las comunidades de Q'eros y Japo. Q'eros es conocida a través de las investigaciones de Oscar Núñez del Prado. Desde la carretera que lleva de Urcos por Ocongate y en dirección a Quince Mil, se puede alcanzar Quico a pie o a lomo de mula por un sendero a unos 4.800 metros de altura. A la comunidad de Quico pertenecen 45 familias con unas 150 a 200 personas. La comunidad está situada en un valle alto. El terreno comunal abarca 13.600 hectáreas y se extiende desde Hatun Quico (4.100 m), pasando por Huch'uy Quico (3.500 m) y Tambo (3.000 m), hasta bajar a la selva tropical. Bajando desde Tambo hacia el valle, a cuatro horas de camino, se encuentran los campos de maíz a 2.000 metros de altura. El lugar de residencia, propiamente dicho, es Hatun Quico. Todas las familias tienen allí sus cabañas de piedra. Sólo tres familias viven permanentemente en Huch'uy Quico. Pero casi todas tienen una cabaña, un poco menos confortable y más pequeña, a la altura de Huch'uy Quico. En la zona de los campos de maíz sólo se alzan cabañas provisionarias durante el trabajo. El suelo es bueno y las patatas de Quico y Hatun Q'eros son codiciadas en toda la región. La siembra de la patata tiene lugar en octubre, a veces también en septiembre, y la cosecha en mayo. A 3.000 metros de altura, las patatas se siembran ya en agosto y se cosechan en enero. A una altura de 3.000 metros, valle abajo, dispone la comunidad de leña para el fuego y los quehaceres. Se crían llamas, alpacas y ovejas; también tienen algunos mulos. Las patatas, como en toda la región andina, se conservan como *ch'uñu*. La carne se seca al sol y se almacena así. Carne fresca sólo hay los días de fiesta. No hay verdura. Sólo alguno que otro se ha dejado animar a plantar cebollas. Los pocos huevos de gallina existentes son casi siempre vendidos, por ejemplo, para poder comprar alcohol para los días de fiesta. Se han acostumbrado a comprar arroz, el cual se deja almacenar bien.

La tradición cristiana de la comunidad de Quico en la época poscolonial ha estado influida por el régimen de la hacienda. Con la Ley de Reforma Agraria, promulgada en junio de 1969 bajo el gobierno de Juan Velasco Alvarado, los habitantes de Quico alcanzaron su independencia. Desde entonces—y si se exceptúa la romería al Señor Qoyllu(r) Rit'i, que los campesinos organizan casi totalmente por su cuenta—Quico ha quedado fuera por completo del horizonte de la pastoral eclesial.

La religión de los habitantes de Quico se nos presenta como condicionada esencialmente por el espacio vital. En el centro de la piedad está por lo tanto la relación con la tierra, la veneración de la Pachamama y de los Apus. Sin embargo, la población indígena de Quico, a pesar del aislamiento geográfico, no vive independiente del mundo exterior, cuya superioridad se hace notar todavía después de haber quedado libres de la servidumbre de la hacienda.

La relación con el mundo exterior, marcado por el cristianismo, aparece mediatizada en Quico por la presencia de la Mamacha Carmen y del Taytacha Pascua, que son venerados en la capilla proveniente todavía del tiempo de la hacienda. Mamacha Carmen y Taytacha Pascua forman una parte integral de la religión vivida en Quico. El trato con ellos es de confianza, pero también se sabe que no quieren ser tratados de la misma manera que Pachamama y los Apus. Los dos santos de la capilla están, por así decirlo, entre el mundo interior y el exterior. Se puede danzar en su honor, pero no se les ofrece ningún despacho¹, sino sólo velas y adornos. Mientras que a Taytacha Pascua y a la Mamacha Carmen sólo se les puede visitar en la capilla, la población indígena se encuentra con la Pachamama y los Apus por todos los caminos.

La veneración de los dos santos de Quico se limita principalmente a una velada durante la noche del Viernes Santo al Sábado Santo (de Gloria) que se organiza en su honor. Por Pascua se celebra el *arco tanqay*. La celebración en la noche del Sábado Santo es, según explica Sebastián Succly (hombre de 45 años que goza de una cierta autoridad y es llamado mandón), para el Taytacha: “velamos por amor de nuestro Taytacha, para nuestro Taytacha guardamos la velada, para que vivamos, para que nos dé vida y salud.”

El rito del *arco tanqay* se celebra de la siguiente manera: el domingo de Pascua por la mañana después de la misa llevan la cruz, cubierta por un poncho rojo, de la capilla al calvario. Casi todos los pueblos de los Andes tienen una montaña del calvario parecida. Normalmente, ese lugar sagrado se encuentra en una pequeña colina. Allí se ofrecen a los antepasados sacrificios durante unas fechas fijas (cf. van den Berg 1985:90–1). En Quico, el calvario está tan sólo a unos 500 metros de la capilla del pueblo. Antes de comenzar la procesión, dos grupos de seis hombres cada uno dan vueltas a la capilla danzando en direcciones opuestas.² También acompañan la procesión danzando. En el calvario ponen la cruz en una pequeña capilla. Por la tarde, los hombres, que repartidos en tres grupos han sido ya invitados a comer en las cabañas de las autoridades, se reúnen en la plaza delante de la capilla para

comenzar los preparativos del *arco tanqay* (levantar un arco)³. Se construye con maderos una gran puerta y se envuelve en un paño toско. Las mujeres traen fardos de paños preciosos, lljllas, fajines y ponchos. Los hombres cuelgan del arco todo cuanto pueden. Aparte de esto ponen allí toda clase de adornos, como cordones con gargantillas y algunas *achoqalla* (pieles de comadrejas), atadas a las cintas de adorno. El arco, decorado así con adornos, es levantado por los hombres con la ayuda de unas varas largas de tal forma que, cuando traigan la cruz, cubierta en el poncho rojo, del calvario a la capilla, pueda pasar bajo el arco adornado. Lo mismo que por la mañana, la procesión es acompañada por grupos de danzantes. Ahora son dos grupos de seis hombres y seis mujeres respectivamente. Danzan en dirección opuesta tres rondas alrededor de la capilla del calvario, acompañan la procesión danzando en corros y danzan finalmente otras tres vueltas alrededor de la capilla en el pueblo. La danza se llama "*isi aysay*", lo que significa más o menos "estirar algo acompañándolo", con lo que denominan la cadena que forman los danzantes al darse la mano. La procesión entra en la capilla con la cruz pasando por debajo el arco. Allí se descubre la cruz y se corona a la Mamacha Carmen.

La costumbre del *arco tanqay* no es fácil de interpretar. Además de Quico, se conserva también en Q'eros y en Japo. En otros lugares no parecen conocerlo ni en esa forma ni bajo ese nombre. Posiblemente el *arco tanqay* se remonte a una paraliturgia cristiana. Esto no debe descartarse, si se tiene en cuenta que la celebración de la velada en la noche del viernes al Sábado Santo muestra rasgos que recuerdan la liturgia de la Semana Santa antes de su reforma al comienzo de los años cincuenta. Si se parte de esta hipótesis, la procesión podría simbolizar entonces la entrada del Cristo resucitado en el cielo. Pero esta hipótesis debería ser comprobada por investigaciones etnológicas y de historia de la liturgia.

Pero las entrevistas y otras afirmaciones complementarias llevan también al intérprete en otra dirección. El concepto de la fiesta de Pascua, Pascua de Resurrección, se entiende evidentemente como persona y pareja de la Mamacha Carmen. Así aparece la Pascua como la fiesta de dos santos, en cuyo honor se levanta el arco adornado con paños y ponchos. Esta hipótesis concuerda con la explicación de uno que nos decía que las lljllas son para la Mamacha Carmen y las otras cosas, cuyos nombres no entendí bien, para el Taytacha Pascua. Al preguntar cómo podría ser la relación mutua de Mamacha Carmen y Taytacha, supuso que quizás fueran esposos. En la misma dirección apunta la constatación de que el arco también se llama "*mamachaq arcon*", arco de Mamacha. También se levantan arcos adornados con motivo de fiestas en otras partes y de otras formas. Hans van den Berg hace referencia a esta costumbre en la región aymaraparlante (van den Berg 1985:29). Allí el arco parece tener la función de resaltar a los novios en una boda con los regalos traídos para el adorno o a quienes preparan los festejos durante la fiesta del patrón del pueblo. En Quico no es así, puesto que la gente recibe al

final otra vez sus dones. Pero podría tratarse de dones simbólicos para Pascua Resurrección y Mamacha Carmen. El regreso de la cruz a la capilla sería como un "*tinkuy*" con la Mamacha.

A pesar de que la veneración del Taytacha Pascua y de la Mamacha Carmen sea limitada principalmente a esta celebración, la capilla continúa siendo un lugar importante en Quico. Desde allí parten las nuevas autoridades elegidas por la mañana del *chayampuy*⁴ para regresar también allí por la tarde. La romería al Qoyllu(r) Rit'i comienza y termina también con una visita de los participantes en la capilla. En la plaza delante de la capilla se reúnen a bailar y deliberar. El papel que la capilla juega en la vida de Quico es verbalizado acertadamente en el diálogo con Luisa Chura (viuda de 60 años, una mujer muy activa):

Quando hay un motivo, vamos a bailar a la iglesia. Así, sin más, no vamos a la iglesia.

¿Váis a la iglesia a hacer oraciones?

No, no.

¿No vais a rezar a la iglesia?

No vamos a rezar a la iglesia.

¿Dónde podéis rezar?

Sólo por Pascua solemos hacerlo, en la velada de Pascua, tú ya lo sabes, en esas ocasiones...

¿Se puede celebrar una misa por los difuntos?

Por los difuntos rezamos entrando en silencio, el fiscal nos manda rezar.

Quando se habla en Quico del Taytacha, no se piensa sólo en el santo de la capilla que es venerado junto a su pareja, la Mamacha Carmen. Más poderoso que el Taytacha Pascua es el Taytacha del Qoyllu(r) Rit'i: "vamos todos a nuestro Taytacha. Todo el mundo lo conoce... Pero ese nuestro Taytacha castiga más, ¿verdad?" La romería del Taytacha de Qoyllu(r) Rit'i, de Nuestro Señor de la nieve brillante, tiene lugar por el Corpus Christi y se remonta a una aparición en el siglo XVIII.⁵ La fecha de la fiesta hace referencia al tiempo del solsticio de invierno en el hemisferio sur. Tanto el lugar como las leyendas sobre el origen de la veneración así como el desarrollo de la romería dejan entrever referencias claras a la antigua religión andina. Junto a la veneración del Señor tiene lugar la veneración de los Apus (cf. Gow & Condori ²1982:82-95). El Señor del Qoyllu(r) Rit'i aparece como más poderoso que Pascua Resurrección seguramente porque está más cerca del Apu Ausangate.

Pero la influencia religiosa del mundo exterior no está presente en Quico sólo a través de la romería del Qoyllu(r) Rit'i y los dos "santos", a quienes a su tiempo se venera en la capilla, con respeto, sino también en el recuerdo del sermonario cristiano. El anuncio de Dios como principio y fin del mundo no ha pasado sin dejar huella. En las entrevistas aparece el Taytacha como la última instancia del mundo en que vivimos. Debemos nuestra vida a Tay-

tacha, pero también a la Pachamama. Él puede encargarle “que nos deje crecer como a sus hijos”. En el contexto de las preguntas sobre lo que espera a la gente después de la muerte, aparece Taytacha en el cielo como juez.

Las experiencias religiosas de los habitantes de Quico, sin embargo, no están primordialmente influenciadas por los poderes exteriores que forman el marco cristiano, sino por los que determinan su propio espacio vital. Consecuentemente está la veneración de la Pachamama y de los Apus en el centro de su piedad. En la vida diaria aparece esto de forma evidente en un pequeño gesto comparable a nuestra señal de la cruz. Nadie mastica coca o toma una bebida alcohólica sin derramar antes unas gotas del alcohol como ofrenda a la Pachamama y ofrecer la coca a los Apus. El centro de la piedad se puede observar claramente considerando las afirmaciones de las entrevistas bajo el punto de vista de los principales trabajos en el cultivo del campo y la ganadería.

A la pregunta sobre lo que hay que hacer para obtener una buena cosecha responden algunos refiriéndose al trabajo necesario y concienzudo, pero todos hablan como algo natural de los ritos religiosos con los que se dirigen a la tierra y a los Apus. Su relación con la tierra y los Apus está caracterizada por un recíproco “dar y recibir”. Al practicar los ritos, los campesinos se comportan del mismo modo que cuando hacen una visita para pedirle a alguien un favor. Al igual que en Europa, por ejemplo, se le dice a uno “permítame Ud.” o “disculpe Ud.”, así también los campesinos comienzan sus ritos pidiendo permiso, saludan en señal de respeto y piden disculpas por las molestias. Después presentan su petición, ofrecen como muestra de cariño sus dones, observan si la ofrenda es aceptada, permanecen hablando un poco, mastican coca y finalmente se despiden (van den Berg 1989:46–7). Antonio Gerillo (hombre de 40 años, que ya estaba afectado por una grave tuberculosis, y había desempeñado en la comunidad todos los cargos importantes) parece defender una estricta reciprocidad en las relaciones con los poderes divinos. Dice de la Pachamama que es buena, pero luego aclara: “si nosotros no (la) hemos invitado bien, (entonces) ciertamente no habrá nada.” Pero de ningún modo la relación en régimen de reciprocidad debe entenderse de forma mágica. Contra esto está la frecuente insistencia de la necesidad del propio trabajo. También están en contra las afirmaciones de Sebastián Succly, quien a la ofrenda de dones a la Pachamama asocia también la esperanza de una buena cosecha, pero no ve en ello ninguna seguridad de que las papas queden protegidas de enfermedades.

En el contexto del cultivo de los campos, los Apus son venerados junto a la Pachamama. El *arariwa* (guarda de los campos de maíz) no sólo tiene la obligación de ofrecer despachos a la tierra para que dé fruto, sino también al Apu para que proteja la cosecha de lluvias torrenciales, granizo y rayos.

También son venerados Pachamama y los Apus para que protejan la fertilidad de los animales. Santos Machacca (hombre de por lo menos 60 años), que estaba encargado como fiscal de enseñar el catecismo a los niños) habla

entusiasmado de la fiesta de *llama walqay*, en la que los Apus y la tierra “mastican coca con mucho gusto” y se regocijan con los dones.

Si se pregunta qué relación tienen Taytacha, por una parte, y Pachamama y los Apus, por otra, entonces se constata lo siguiente: la colaboración de Taytacha y Pachamama aparece en los diálogos como algo armónico, mientras que la relación entre Taytacha y el Apu según las manifestaciones de los entrevistados es más bien problemática. Las relaciones de los campesinos con la Pachamama parecen ser más directas que con los Apus. Por lo menos, para el trato con los Apus se habla frecuentemente de mediadores, mientras que en el caso de la Pachamama, si exceptuamos la curación del susto, el resto no es así. Los *altomisayoq* hacían hablar a los Apus sobre todo en los tiempos antiguos. Hoy en día esto sucede muy raramente. Esta relación más directa de los campesinos con la Pachamama tiene su correspondencia clara en la relación completamente armónica del Taytacha, es decir Dios, con la Pachamama. Intervienen los dos, “ella nos mantiene en vida por mandato de él.” Por ello el curandero Luis Phacsi Gerillo (hombre de 42 años, vive en Japo, en una comunidad vecina a Quico) ve fundamentada la veneración de la Pachamama en el mandato de Jesús. A la pregunta sobre cómo se entiende Nuestro Señor con la Pachamama, responde: “ofrecemos lo que ha mandado él, es verdad. Él ha ordenado que se ha de ofrecer, así como él (lo) ha dejado dispuesto.”

Mientras que todos los entrevistados están de acuerdo en que entre Dios y la Pachamama hay relaciones armónicas, las afirmaciones sobre la relación entre los Apus y Dios son diferentes unas de otras. Sebastián Succly ve de forma crítica la colaboración de Apu y Taytacha. “Los Apus son como salvajes. Los Apus no pueden hablar con nuestro Taytacha.” A la pregunta sobre si Taytacha podría hablar quizás con el Apu Ausangate, contesta: “no, no lo sé, no, en ningún caso con nuestro Taytacha.” Una nueva pregunta sobre si Taytacha es amigo del Apu o si los dos son más bien enemigos, le lleva a decir: “por lo que yo sé, Apu y Taytacha son enemigos.” Pero como Sebastián Succly describe al mismo tiempo la relación de Taytacha con la Pachamama como totalmente positiva, surge la pregunta de cuál es la razón de una valoración tan diferente. Pero veamos antes cómo valoran esa relación otros interlocutores. Apolinar Apaza Quispe (hombre de 30 años, entiende español y, entre los jóvenes, es uno de los que mejor saben cómo deben hacerse los cargos y los ritos) parece pensar de forma parecida a Sebastián Succly: “ellos (los Apus) no pueden hablar (con Dios).” Santos Machacca, por el contrario, a la pregunta sobre si un Apu puede hablar con Dios responde con un sucinto sí. Antonio Gerillo distingue: “un Apu con Dios, un buen Apu puede hablar, ciertamente. Cuando no es bueno, entonces no puede hablar... Pero los Apus están separados de Dios, separados, así es, verdad.” Considerando esas afirmaciones en una visión de conjunto, entonces se pueden ver esbozadas en ellas dos razones para la distancia entre Taytacha y Apu. Por una parte parecen ver a los Apus, que son vistos sobre

todo como algo positivo, en una cierta cercanía a los llamados salvajes (*wak'a*⁶), que están algo más lejos y son considerados primordialmente como una amenaza. Por otra parte apuntan a la hipótesis de que los Apus masculinos aparecen como rivales de Taytacha, mientras que la Pachamama, como ser femenino, puede ser vista más fácilmente en una relación complementaria con él. Pachamama y Taytacha forman una pareja⁷ como Mamacha Carmen y Pascua de Resurrección, María y Jesús.

La constatación de Thomas Müller (Müller & Müller-Herborn 1986:41) de que a los ojos de los habitantes de Q'eros el rayo es el Dios más poderoso, no vale para Quico. Aquí sólo llama la atención que Sebastián Succly pregunta dos veces por propia iniciativa: "pero el rayo es algo del Saqra⁸ o algo que permite nuestro Dios?" Y José Machacca (hombre de 39 años) anota que intentan alejar el granizo y el rayo ofreciendo dones. Tiran como remedios dulces, achira. Luisa Chura apenas se muestra impresionada por el rayo, mientras que tiene al arco iris por algo peligroso.⁹ Pero en los diálogos con el curandero Luis Phacsi Gerillo de Japo, y con la curandera Angela Mamani Monroy (de 74 años) de Marcapata, el rayo adquiere una gran importancia. Angela Mamani Monroy debe su vocación y su mesa, es decir, el saber hacer ofrendas para la curación, al rayo, por mediación del Taytacha de Pampamarca. Y Luis Phacsi Gerillo a la pregunta sobre cómo se debe mostrar cariño a la tierra, contesta:

sí, su despacho. Su despacho se lo ofrecemos para las alturas, para el *lloq'e*, para el *juanikillu*, para toda la tierra, esos tres para el rayo, todos éstos en caso de enfermedad mortal para las cruces, y éstos también en caso de algún hechizo, si les haces ofrendas y éstas son adecuadas, entonces nuestros compañeros cristianos se ponen buenos.

Pachamama y los Apus son vistos como algo positivo. Representan el espacio vital protector, por eso es tan importante el trato ritual con ellos. La esfera de los poderes considerados amenazantes, como los *sagrakuna*, parece tener una importancia incomparablemente menor. Las afirmaciones sobre esos poderes dejan entrever, junto a su peligrosidad, también una cierta lejanía. En los manantiales, en el agua, habitan los *anchanchus*. Sebastián Succly los llama *sagrakuna*, *supaykuna*. Matan a hombres y animales. "Esos *anchanchus* malvados hacen desaparecer los animales, hacen desaparecer la plata, son brujos. Así asesinan a la gente y la devoran. Bebiendo nuestra sangre, nos matan." También el arco iris procede de lugares húmedos. También él es Saqra, asciende de las lagunas, de los manantiales. No se le debe mirar mucho tiempo. Luisa Chura opina que si no se hace así, se producirán inflamaciones en los ojos. Según Luis Phacsi Gerillo, el arco iris sólo es peligroso en los días aciagos, entonces produce cegueras. "Arco iris, sirenas, manantiales secos, anciano seco, se dice, portador de daños seco, se dice... Esto es lo que hace enfermar a la gente, esto es lo que hace morir a los animales." El hecho de que tampoco los poderes peligrosos aparecen exclusivamente como dañinos lo indica Angela Mamani Monroy, cuando menciona a

juanikillu, la pareja del *anchanchu*: lo llama Saqra, pero al mismo tiempo dice que le invocan para tener plata.

Entre los peligros es nombrado también con frecuencia *wayra*, el viento. Una clase especial de *wayra* es el que procede de los cadáveres. En los entierros intentan protegerse con incienso de tales “vientos que producen malestar”. Cuando se despide a un muerto, aclara Santos M., se le ruega que se marche sin producir viento o causar malestar.

Todos estos poderes peligrosos juegan un papel sólo en casos especiales, en los que se buscan causas extraordinarias. Llegado el caso deben ser aplacados con dones. Y contra el hálito del cadáver se protege uno con incienso. Muchos ven esto como Antonio Gerillo, quien ciertamente no quiere excluir los poderes temidos como causantes, pero que al mismo tiempo asegura que no sabe de dónde viene su enfermedad. “Si viene de muy lejos, yo no lo sé.”

Las afirmaciones de las entrevistas muestran cómo los habitantes de Quico unen los elementos cristianos a los andinos, en forma no del todo equilibrada, pero sí armónica, haciendo de lo cristiano el marco de lo que hay en el centro de su praxis religiosa. En este ensamblaje de marco y centro no sólo hay fenómenos paralelos en el campo de los poderes, sino también en el nivel de los especialistas y los ritos.

Los campesinos de los Andes tienen experiencias muy distintas con los sacerdotes. Hay una tradición de defensa de los marginados, de escolarización y de Cáritas. Pero también hay explotación. De todas formas, aunque el sacerdote sea una excelente persona, y la gente lo suele percibir con mucha precisión, en todo caso, por su origen y formación, sigue siendo para la población indígena un miembro de una cultura extraña. En Quico, el Padre, aunque es tenido por amigo, pertenece al mundo exterior, como Taytacha y Mamacha Carmen. Lingüísticamente, la correspondencia con el mundo exterior se expresa utilizando sobre todo la forma exclusiva de la primera persona del plural. Así se hace cuando se habla con él. Lo mismo que Taytacha y Mamacha Carmen el sacerdote pertenece al marco de lo que se vive en el centro. Dentro de ese marco tiene importancia y se le requiere para servicios rituales.

Los campesinos practican ellos mismos sus propios ritos para el culto de la Pachamama y de los Apus, que están en conexión con la agricultura y la ganadería. En todo esto se dejan guiar por ancianos con experiencia. Esto tiene lugar tanto en el círculo de las familias como al nivel de la comunidad, por las autoridades que son “entronizadas” anualmente por el *chayampuy*. En caso de dificultades especiales se dirigen a un *coca qhawaq*, que interpreta las hojas de coca. El *coca qhawaq* decide a qué *altomisayoq* de la región se debe dirigir uno. El *altomisayoq* habla con el Apu, quien le da palmadas en los hombros, así por lo menos lo siente el *altomisayoq*. Esto quiere decir que el Apu envía mensajeros que aceptan el despacho y dan reglas de comportamiento. En caso de que el *coca qhawaq* no encuentre ningún *altomisayoq* adecuado, nombra él mismo a un *pampamisayoq*, en cuya casa se prepara un

despacho con los dones que traiga el cliente. En compañía de su mujer o también del mismo cliente, el *pampamisayoc* lleva el despacho afuera a un lugar especial para quemarlo allí.

Las entrevistas con los curanderos, con Luis Phacsi Gerillo de Japo, la comunidad vecina de Quico, y con Angela Mamani Monroy de Marcapata, permiten acercarse a la comprensión que el curandero tiene de sí mismo. Ambos narran cómo han llegado a ejercer esa profesión. Y en las dos historias de las vocaciones aparece lo andino enmarcado en el mundo cristiano exterior. Luis Phacsi Gerillo se dirigió a “uno que habla”, a un *altomisayoc*, que se había citado con él en agosto en una montaña relacionada por el culto tanto con los Apus como con Taytacha. “Junto a nuestro Tayta Qoyllu(r) Rit'i, he recibido la mesa para ser curandero, profesión que desempeño todavía hoy y con la que pongo en orden tanto la tierra como a todos nuestros compañeros cristianos.” Angela Mamani Monroy narra cómo se le apareció en sueños al Taytacha de Pampamarca y le indicó el camino a la cabaña del hombre que escogió luego el despacho para ella. Cuando ella misma ofreció ese despacho en la montaña Kuri, fue elegida por el rayo. Finalmente, Taytacha la ha conducido ser llamada por el Apu. Por eso mantiene una devoción especial al Taytacha de Pampamarca en el ejercicio de su arte curativa.

La constatación de cargos paralelos permite prever fenómenos también paralelos en los ritos. Este campo es verbalizado también con espontaneidad y claridad en las entrevistas. Aquí se pueden observar correspondencias con los sacramentos¹⁰ del bautismo, del matrimonio y de la eucaristía. Si nos fijamos bien, ésto también vale para el sacramento de la penitencia (en los rituales de curación hay elementos de purificación y reconciliación), y vale para la ordenación sacerdotal, si se reconoce en las historias de vocación que los candidatos se dejan presentar ante el Apu.

Es impresionante observar cómo la costumbre del bautismo ha permanecido en una comunidad que, durante largo tiempo, ha estado abandonada en el campo religioso a su propia suerte. Poco después del nacimiento, el niño recibe el agua de socorro de manos de un padrino. Sin duda esta costumbre se remonta a una vieja instrucción pastoral.¹¹

Como un rito paralelo al bautismo se puede considerar la costumbre del corte de pelo. Una descripción de ese rito parecida a la forma en que lo pudimos observar nosotros, la encontramos ya en la “Historia del nuevo mundo” de Bernabé Cobo (1964:246), publicada en 1653. Tan sólo la constatación de Cobo de que en esa ceremonia le dan al niño un nombre y su comentario: “con esta ceremonia consagraban los niños al sol, pidiéndole viviesen con prosperidad y sucudiesen a sus padres”, ya no valen para lo que hoy se puede observar en Quico. Pablo José de Arriaga dice en su obra “Extirpación de la idolatría del Pirú,” aparecida casi 32 años antes, en 1621, que con ese motivo organizan una fiesta, preparada antes por un ayuno, a la huaca, a la que acosumbraban a consagrar al recién nacido... y que le dan al niño el nombre de la huaca o malquis (Arriaga 1968:215). Arriaga ya veía en la elección del

nombre un paralelo del bautismo: casi todas las personas respetables llevan nombres de alguna huaca y acostumbran a organizar grandes fiestas, cuando les ponen esos nombres, lo que denominan 'bautizar por segunda vez' o elección del nombre (op. cit.:215). Por lo que se refiere a la edad de los niños, a los que se somete al rito del corte de pelo, la anotación de Cobo (1964:246) "cuando destetaban a los niños" se acerca más a nuestra propia observación, mientras que la anotación de Arriaga (1968:215) cuando son mayores, "como de cuatro o cinco años", concuerda más bien con la afirmación de Sebastián Succly, quien habla de seis o siete años. Para la elección de la fecha es seguramente decisiva la ocasión de encontrar a un buen padrino. Sobre el significado del rito como culto sólo puedo expresar la hipótesis de que los votos para el niño hoy en día se dirigen a los Apus y a la Pachamama.

Las diferentes formas del matrimonio se complementan también mutuamente. A la edad de catorce o quince años, los jóvenes comienzan en Quico a convivir en *servinakuy* (mutuo servicio). Para el *servinakuy* no hay padrino. A diferencia del matrimonio por la iglesia se comienza sin grandes festejos después de ponerse de acuerdo las familias respectivas. Para el matrimonio por la iglesia, que va unido a un festejo, no hay prevista una fecha fija. Para éste hay padrino, es decir, un testigo del matrimonio asume una obligación especial frente a la pareja de novios y por eso tiene también derecho a exhortarles si lo requiere la ocasión. El *servinakuy* no debe entenderse como matrimonio de prueba. La separación durante el *servinakuy* es posible, pero también la separación entre los casados por la iglesia sucede de vez en cuando.

Los ritos antiguos, que ofrecen seguridad contra los peligros, han sido guardados y completados por ritos cristianos. En este sentido, la misa también se comprende de forma análoga al despacho como un ritual que ofrece protección. El despacho o la misa son encargados por los parientes allegados, cuando alguien enferma o el ganado es amenazado por el zorro o el puma.¹²

Tanto la praxis como la autocomprensión religiosas de los habitantes de Quico están influenciadas, según hemos visto, de diferentes maneras por la relación con lo cristiano. En el análisis de las entrevistas y observaciones hemos llegado a la conclusión que los elementos andinos, es decir, la antigua religión agraria, es la parte substancial de su religión. Intentamos describir la correlación de ambos campos con los conceptos de marco y centro. Conscientemente elegimos el concepto de marco, aunque en realidad la correspondencia del centro sería la periferia. Con ello queremos expresar que los elementos cristianos no sólo siguen siendo fenómenos al margen, sino que como tales forman una sólida parte del mundo religioso. Aunque el marco originariamente no fue elegido para el cuadro, sino impuesto por extranjeros, se ha logrado una adaptación tan grande que el marco no sólo delimita el cuadro, sino que le permite mostrar su contenido. Esa adaptación ha sido hecha posible por medio de un modo de pensar complementario parecido al asiático del "tanto lo uno como lo otro" (cf. Waldenfels 1986:187-221, especialmente 209s.). Como resultado de esta interpretación aparece una síntesis de

lo andino y lo cristiano que podría expresarse por medio de la fórmula calcedoniana de “ni separado, ni mezclado”. Si se entiende la piedad como una referencia radical a la realidad, entonces esto no nos puede producir asombro. En la visión religiosa del mundo de los campesinos de Quico se refleja su realidad. Una realidad que está determinada por su propio espacio vital, pero también por el mundo exterior que lo rodea e influye en él.

Notas

- 1 “Despacho” se llama el entierro o la incineración de las ofrendas.
- 2 Sallnow (1987:301) describe el esquema de una danza semejante para la formación Wayri Ch'uncho en la fiesta del Qoyllu(r) Rit'i. Interpreta esa formación como representación de una “neutral diametricality” de una diametralidad neutral.
- 3 Cf. Cusihaman G. (1976:143): tanqay = levantar, empujar. Tanka = poste o palo con horca. (Lo mismo: Lira ²1982:281.) El arco es alzado con unas varas que tienen arriba una horca.
- 4 Chayampuy significa “llegada” y se refiere al regreso y al saludo de las nuevas autoridades.
- 5 La pareja de este Taytacha es la Virgen de Fátima.—Sobre la historia de la romería cf. Ramírez 1973; Sallnow 1987:207–42.
- 6 Literalmente: los que viven en las cuevas, cf. Huaca.
- 7 En la religión incaica, Pachamama fue venerada como pareja de Pachacámac.
- 8 Bajo la influencia del pensamiento cristiano, saqra se traduce por “malo” ¡pero según la mentalidad andina no se trata de algo exclusivamente malo!
- 9 El Padre Hansen declara: En Hatun Quico no cae el rayo, las tempestades tienen lugar un poco más abajo en el valle. Allí cae el rayo en el río. Lauramarca, por el contrario, que está situada en una puna abierta, es famosa por el peligro de rayos. Los habitantes de Quico, pues, no consideran el rayo como una amenaza, sino como un fenómeno interesante que no se pueden explicar.
- 10 La comparación con los sacramentos no debe entenderse como si quisiéramos interpretar lo andino por el esquema cristiano. Sólo queremos mostrar cómo se vive la antigua religión en todas las circunstancias y fases de la vida campesina.
- 11 Más tarde, cuando se presente la ocasión, el bautismo es administrado de nuevo por un sacerdote. En la repetición se parte de que los campesinos bautizan sin usar la fórmula trinitaria. A la pregunta sobre cómo bautizan ellos, Santos M. declara: el padrino derrama el agua. “Con agua y algo de sal administramos el agua de socorro... Algo decimos mientras invocamos a nuestro Taytacha, derramamos el agua del agua de socorro, verdad. Rezando lo que uno puede, invocando así derramamos (el agua), verdad.” Se bautiza a los niños para que no se pongan enfermos, los hacemos bautizar. Antes, la gente de Quico hacía bautizar a sus niños en Puarcartambo o con ocasión de la romería de Qoyllu(r) Rit'i.
- 12 Las afirmaciones del curandero Luis Ph. G., de Japo, explican plásticamente la semejanza de la misa y el despacho. Él utiliza la misma expresión para decir que el sacerdote celebra una misa como para decir que él mismo prepara una mesa: *misata churan*. A los poderes peligrosos se les hace frente calmándolos por medio de dones. Pero también se puede mandar transformar sus obras malas por medio de una misa. “Él (el Padre) celebra una misa (misata churan), transforma las malas obras, perdona todas las obras malas, a los malos, a los diablos (satanaskuna), los terrenos malos (tierrakuna) los salva el Padre celebrando una misa... Celebra la misa por el bien de todos los compañeros cristianos.” Sobre la costumbre de traer pequeñas cruces y un poco de tierra a la celebración de la misa, declara Luis Ph. G.: “la mala tierra (la traemos) para que la tierra (mala tierra alpachakuna) reciba una misa buena. Después dejamos regresar la tierra y la repartimos, ésta nuestra tierra, que ha recibido la misa, ésta perdona todo lo malo. La cruz la guardamos para que nos ilumine, para que dejemos escuchar algo a nuestro Tayta.” Lo que dice Luis Ph. G. es confirmado por la observación del Padre Hansen. Un día, el fiscal de Japo se arrodilló en la capilla después de la misa y rogó una bendición para los salvajes (*wak'a*) Ruales. Dijo que si se celebrara una misa y ellos recibieran una bendición, entonces esos salvajes Ruales se transformarían en buenos Ruales y ya no causarían más molestias. Al día siguiente rogó otra misa más que debería ser celebrada más cerca de otros Ruales salvajes que vivían más lejos. Trajeron pequeñas cruces y un poco de tierra para ponerlas sobre el altar. La afirmación sobre la costumbre de traer cruces, tierra y también papas y ponerlas sobre el altar es confirmada asimismo por las observaciones del Padre Hansen. Algo parecido pude observar yo mismo 1983 para la fiesta de la Candelaria en Sacaca (Norte de Potosí, Bolivia).

Referencias

- Arriaga, Pablo José de
 1968 *Extirpación de la idolatría del Pirá* [1621]. Madrid (BAE CCIX): Atlas.
- Berg, Hans van den
 1985 *Diccionario religioso aymara*. Iquitos: CETA.
 1989 *La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. Amsterdam: CEDLA.
- Cobo, Bernabé
 1964 *Historia del nuevo mundo* [1653]. Madrid (BAE XCII): Atlas.
- Cusihuaman G., Antonio
 1976 *Diccionario quechua: Cuzco-Collao*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gow, Rosalind & Bernabé Condori
 1982 *Kay Pachá*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- Lira, J. A.
 1982 *Diccionario Kkechuwa – Español*. Bogotá: Editora Guadalupe.
- Müller, Thomas & Helga Müller-Herbon
 1986 *Kinder der Mitte. Die Q'ero-Indianer*. Bornheim: Lamuv.
- Ramírez, Juan Andrés
 1973 "La Novena al Señor de Qoyllu(r) Rit'i." *Allpanchis* 1:61–88.
- Sallnow, Michael J.
 1987 *Pilgrims of the Andes*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Waldenfels, Hans
 1986 "Metapher und Gleichnis, erläutert an der fernöstlichen Sprachgestalt." En *Wirklichkeitsbezug wissenschaftlicher Begriffe*. Norbert A. Luyten, ed. Freiburg/München: Universitätsverlag Freiburg, 187–221.

SAXRA (DIABLO) / PACHAMAMA; MÚSICA, TEJIDO, CALENDARIO E IDENTIDAD ENTRE LOS JALQ'A

Gabriel Martínez

I. Introducción

Hay aquí, en este Simposio, un conjunto de tres ponencias que se refieren a los jalq'a, un grupo étnico andino que habita en la región centro-sur del macizo montañoso, entre los Departamentos de Chuquisaca y Potosí, en Bolivia. Son las ponencias de Verónica Cereceda, relativa a los tejidos de los jalq'a, de Rosalía Martínez, sobre el Saxra y la música entre los jalq'a, y la mía, sobre las relaciones entre el discurso religioso, la música y los tejidos, también entre los jalq'a.

Ellas representan, de algún modo, un intento, muy preliminar aún, de acercamiento al problema de las relaciones entre estos tres lenguajes—música, tejidos y discurso religioso—y los temas de la identidad étnica. Pero dicho intento no responde todavía a una investigación planificada en este sentido y por el momento sólo se mantiene a nivel de trabajos individuales e intercambio de observaciones. Tampoco las ponencias han sido preparadas coordinadamente por sus autores, de modo que, con seguridad, ustedes verán repetirse muchos temas e ideas.

Los jalq'a constituyen un grupo étnico de habla quechua, que se despliega a ambos lados de la frontera entre las provincias de Chayanta (Depto. de Potosí) y Oropeza (Depto. de Chuquisaca).

Conforman una población cercana a las 26.000 personas, que habitan en punas, cabeceras de valle y valles, cultivando papa, trigo, cebada, maíz, algo de quínoa, arvejas, habas, zapallos, hortalizas y unos pocos frutales en las partes más bajas. Ovejas y cabras, algunos bueyes y burros componen hatos familiares más bien pequeños, formando parte de economías parcelarias muy modestas y en algunos sectores, paupérrimas.

Después de la Reforma Agraria, los jalq'a están organizados mayoritariamente en comunidades de ex-hacienda, aunque quedan algunos pocos *ayllus* originarios: en Qharaqhara, en Ravelo (el antiguo Moromoro) y en Quilaquila. A diferencia de los grupos étnicos norpotosinos, los jalq'a no tienen una organización político-social segmentaria, centralizada y única para todo el grupo.

La unidad está dada por los mitos de origen, la música y los bailes, algunos aspectos del sistema religioso y, sobre todo, por el vestuario, que los distingue nítidamente de sus vecinos. La identidad está confirmada por el nombre “jalq’a” con que se autodenominan, diferenciándose de los grupos cercanos, a quienes designan como llameros (al occidente), tarabucos (al oriente), ch’utas (alrededores de Sucre) y katus (al sur).

El problema más importante que plantean los jalq’a es el de la formación de su identidad. Al parecer, ésta se ha constituido sobre los restos de los señoríos prehispánicos de los *Qharaqhara* y de los *Moromoro*, por el noroeste del área y de parte del señorío de los *Yampara*, por el sureste. Pero no sabemos cuándo se plasmó esta identidad. Los jalq’a no aparecen como grupo étnico en los documentos de la Colonia ni de la República y todo hace suponer que se trata de un proceso relativamente reciente, tal vez algo posterior a las grandes rebeliones indígenas de fines del siglo XVIII, tomando forma a lo largo del siglo XIX. Si es así, ello nos habla no sólo de desestructuraciones en el mundo andino, sino también de reestructuraciones y creaciones muy modernas de identidad étnica, hoy día perceptibles en casi todo el ámbito boliviano.

Se entiende, pues, el interés que tiene para nosotros acercarnos a una mejor comprensión de cómo se ha dado este proceso creador de identidad entre los jalq’a, examinando aquellas estructuras de pensamiento que nos pueden revelar la música, los tejidos y el discurso religioso.

Por “discurso religioso” estoy entendiendo—de manera provisoria—todas aquellas manifestaciones que tienen que ver con deidades: los rituales y ceremoniales, las fiestas del culto, el “discurso verbal sobre los dioses”, en cierta medida el mito, las representaciones plásticas de los dioses y, sobre todo, los supuestos semióticos de construcción de significaciones relativas a estas deidades. Mi enfoque, en esta ponencia, es restringidamente semiótico y no abordaré aspectos sociales, políticos, económicos o históricos, que son muy importantes pero por el momento no pertinentes.

Mi propósito en esta ponencia es dar unos primeros pasos para tratar de desentrañar las relaciones internas que hay entre el discurso religioso y la música en los jalq’a, a partir del calendario de fiestas estudiado por Rosalía Martínez y de buena parte de sus notas de campo. Secundariamente, entre el discurso religioso y los tejidos de los jalq’a, estudiados por Verónica Cereceda.

Como se puede prever, la música está inextricablemente unida a la celebración de las fiestas del calendario. Rosalía Martínez lo explicará mejor que yo, desde el punto de vista musical específico: no soy etnomusicólogo. Pero lo que intento comprender son las relaciones semióticas íntimas que hay entre estos dos lenguajes, que aparecen tan entrelazados: cómo se interrelacionan, cómo se articulan y se distribuyen los papeles para la construcción de una significación—la del calendario—que, obviamente, no puede ser incoherente e incoherente. Ello, de manera inevitable, nos llevará a enfrentar pro-

blemas semióticos no resueltos, del discurso religioso andino, cuyas soluciones esbozaremos sólo a título de hipótesis de trabajo.

Una de las primeras cosas que me llamó la atención, cuando empecé a estudiar este problema, fue la aparente “pobreza” y parquedad del discurso religioso jalq’a, en algunas de sus expresiones. Hablo en primer lugar del discurso verbal “sobre los dioses”: en comparación con otras áreas donde he trabajado (Isluga, Chwani, etc.), aquí se ve poca expansión de las figuras individuales, poca riqueza de las configuraciones, casi nada de mito...

Esto me trae a la memoria una reflexión parecida que hice tiempo atrás, al considerar el sistema religioso prehispánico de Cajatambo, en Perú. Si se comparan los mitos de Huarochirí, por ejemplo, con lo que emerge de los documentos de extirpación de las idolatrías de Cajatambo, se tendrá la misma impresión de “pobreza” y “parquedad” del sistema de deidades, y de falta de relación de éstas con los mitos posibles de la región. Mientras en los mitos tan cercanos de Huarochirí hay una imaginación desbordante, transformaciones sorprendentes de los dioses, una imaginería casi barroca, relaciones conceptuales complejas entre los distintos planos de la percepción, de Cajatambo surgía un universo repleto de *huacas* y *malquis*, es cierto, pero muy escueto en informaciones sobre cada deidad, sobre las significaciones de cada una, las relaciones entre ellas. Y ello, no sólo a causa de la situación de intimidación a que estaban sometidos los “informantes”, sino como peculiaridad del discurso religioso mismo.¹

Entre los jalq’a, a semejante sobriedad de expansiones corresponde parecidamente un calendario lleno de celebraciones de figuras de santas y santos (ya no de *huacas* y *malquis*). Mi hipótesis es que no se trata, por cierto, de “pobreza”, sino que el discurso religioso—con excepción del mito—se realiza a través de varias semióticas, de las que “no se habla”. En efecto, las fiestas del calendario son realizaciones de significación a cargo de las figuras de los dioses, a cargo del ritual y las ceremonias, pero también de la música, de los bailes, de las canciones, de los disfraces (formas, colores, texturas: semiótica plástica), de los objetos, de las comidas y las bebidas (como lo ha sacado a luz R. Martínez en un artículo reciente), y de los espacios. Múltiples semióticas, la mayoría no-lingüísticas, que concurren en la construcción de la significación de una fiesta y que no consisten en enunciados verbales, como sí lo es el mito.²

El ritual, las ceremonias, y otras conductas corporales reglamentadas, dejan, pues, amplio espacio para la participación de esos otros lenguajes en la construcción de la significación. Y mi propósito es, así, tratar de comprender cómo se interrelacionan por un lado el discurso religioso—no ya como realización tal o cual de una semiótica precisa (como podría ser el ritual, por ejemplo), sino como significación **virtual** del calendario de fiestas de los jalq’a—y uno de esos lenguajes, la música.

2. El calendario de fiestas: primera visión

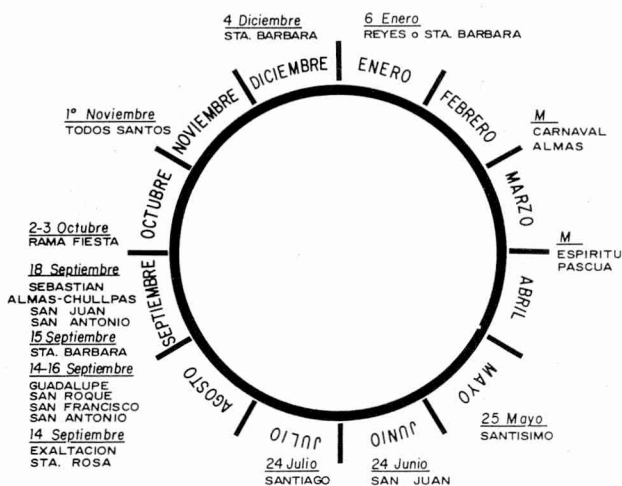
Como se puede ver, estoy dando por sentado que el calendario anual de fiestas de los jal'qa tiene un sentido. Mejor dicho, tiene significados, y realiza un todo de significación en sí mismo. Aún más, mi hipótesis es que el calendario es en sí una semiótica-objeto: un conjunto significativo de fiestas, armado en base a la articulación de figuras de santos, santas y deidades andinas, que va construyendo una significación a lo largo del año. Ya veremos cuál.

No es fácil darse cuenta de ello: a primera vista, lo que aparece es una serie de festividades de santos y santas, incluido Todos Santos, todos ellos del santoral católico, sin un sentido evidente. La única festividad que tiene cierto "sabor autóctono" es la fiesta de Carnaval, de la cual ya se sabe que la deidad principal aquí celebrada es el Supay o Diablo. ¿Qué sentido puede tener una secuencia de celebraciones de santos, ya establecidos por el santoral, para la sucesión de los meses del año?

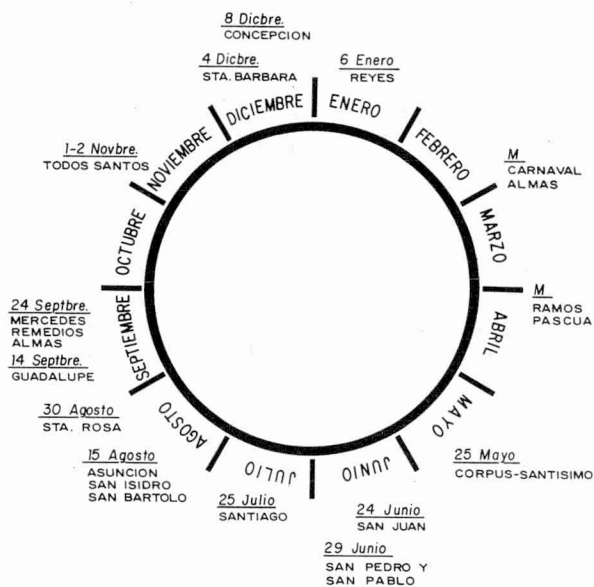
Pero hagamos una primera constatación. Si el lector se fija en los tres calendarios que aquí tenemos—recogidos y estudiados por Rosalía Martínez—advertirá que hay un claro predominio de santas y vírgenes: Mercedes, Dolores, Exaltación, Guadalupe, Santa Bárbara, Candelaria, etc. Hay algunos santos masculinos mezclados con ellas, y otros distribuidos en otra época del año—San Juan, San Pedro y San Pablo, Santiago—después de fiestas "tan católicas" como Pascua, Espíritu, Santísimo.

Puede extrañar que no mencione a una figura tan conocida como es la Pachamama, generalmente entendida como diosa andina de la fertilidad. Pero ocurre que en esta región jalq'a, la Pachamama es celebrada, efectiva-

PURUNKILA



IRU PAMPA - MARAWA - MAJADA



POTOLO

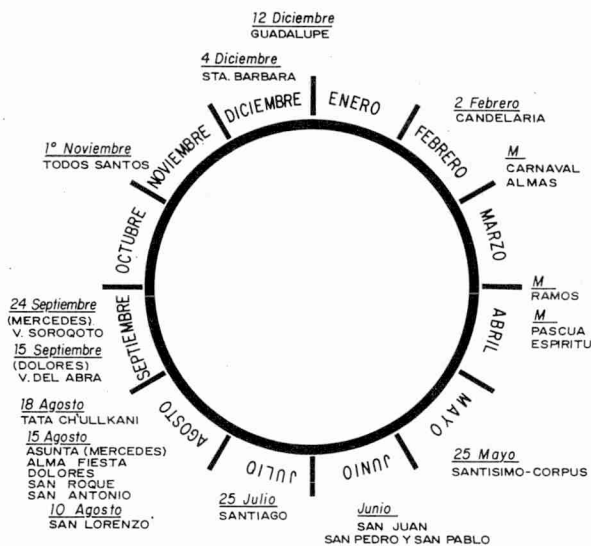


Fig. 1a-c. a: Purunkila—b: Iru Pampa-Marawa-Majada—c: PotoLO

mente, a lo largo de todo agosto, pero es una deidad de culto privado y casi clandestino: no hay una fiesta abierta dedicada a la Pachamama en la cual participe toda la comunidad. La Pachamama no pertenece al calendario de fiestas.

Una segunda constatación: en los tres calendarios hay un período, de más o menos unos diez días, entre agosto y septiembre, en que se celebra una serie de santas y santos, en sucesión apretada, con breves interrupciones. Es como si los jalq'a hubieran querido concentrar, arbitraria y voluntariamente, un máximo de santos a quienes rendir culto estos días.

Digo "arbitrariamente" porque muchos de estos santos y santas no son celebrados aquí en su fecha propia, marcada por el santoral. Y son vueltos a celebrar en su fecha correspondiente, en el transcurso del año. Así, por ejemplo, en la comunidad de Purunkila: Guadalupe se celebra para el 14 de septiembre, pero su fecha propia es el 12 de diciembre, en la cual es nuevamente celebrada. Santa Bárbara es también celebrada entre el 14 y el 16 de septiembre, pero "su" fecha es el 4 de diciembre, en que nuevamente es festejada. Y el 6 de enero, con el nombre de Reyes, celebran una vez más a Santa Bárbara.

En la comunidad de Potolo se da algo parecido: celebran el 15 de agosto a Asunción (Asunta) que, por varios datos que tenemos, es identificada con Mercedes, cuya fecha, sin embargo, es el 24 de septiembre. Y el 2 de febrero, con el nombre de Candelaria, vuelven a celebrar Mercedes. El 15 de septiembre mucha gente de Potolo va a festejar La Virgen del Abra, que es Dolores, a una comunidad cercana. Y el 24 de septiembre van en peregrinación a la Virgen de Soroqoto, que es propiamente Mercedes. Exactamente la misma situación se da en las comunidades de Marawa, Iru Pampa y Majada.

Se trata, como se ve, de un manejo de santos y fechas, cuyo sentido veremos luego. Pero ello claramente muestra que el calendario de fiestas es algo "arreglado", algo "hecho", y no una sumisión a santos y fechas ya establecidos por el calendario oficial de la Iglesia.

Una nueva observación: adelantando algunos argumentos, podremos constatar que después de Todos Santos, el sentido de las fiestas "se mueve **hacia Carnavales**". Esta es una percepción dada por el dato musical. En efecto, ya con Santa Bárbara, se empieza a tocar la música de Carnavales, cuyo uso se va intensificando para culminar con el Carnaval mismo (fiesta de fecha móvil; generalmente cae entre mediados de febrero y comienzos de marzo).

Finalmente—y de nuevo en base al dato musical—después de Carnavales viene otro período del calendario, que empieza con Pascua, entre marzo y abril y termina con Santiago, en julio. Se trata de un período de fiestas menores, de poca intensidad, donde no hay **ninguna celebración de santas o vírgenes**.

Tenemos así un calendario de fiestas con tres períodos bien delimitados:

- (1) Aquellos 10 días intensos y abigarrados de fiestas de santos, y particularmente santas, de agosto/septiembre.

- (2) Luego, con Todos Santos intermediados, ese nuevo período largo que va desde diciembre hasta febrero/marzo, que empieza con celebraciones de santas y termina con Carnaval, la fiesta más fuerte del año.
- (3) El período que sigue a Carnavales, de fiestas menores, de santos masculinos, que empieza con Pascua y termina con Santiago.

Sobre Todos Santos: conviene señalar que no es la única festividad dedicada a los muertos; éstos son también recordados un día en las fiestas de Agosto/Septiembre y otro día en Carnavales. Ya examinaremos más de cerca este punto.

Pero antes de seguir analizando el calendario, nos vemos obligados a hacer un largo paréntesis, para discutir algunos puntos relativos al Diablo, la Pachamama y la situación particular de los jalq'a.

3. El Saxra, la Pachamama y los jalq'a

En un trabajo anterior (G. Martínez 1983) dedicado a una de las figuras centrales del panteón andino—el dios de los cerros—pudimos advertir con claridad que una de las manifestaciones más frecuentes de esta deidad era de una tal forma que combinaba fuertes poderes creativos y genésicos con una gran capacidad de destrucción y desorden. En esta manifestación, ctónica, demoníaca, de las deidades del *ukhu pacha*, el dios del cerro otorgaba abundante ganado, buenas cosechas, riquezas metálicas (minerales y dinero) y era también el dador de la música: era en sus “lugares”, entre las rocas o con agua, donde se *ch'allaban* los instrumentos musicales. Y era identificado con los nombres de Diablo, Demonio, Wak'a, Saxra o Supay. La figura más conocida de esta deidad es el Supay o Tío de las minas. Pero esta figura alternaba con otra manifestación del dios del cerro, en la cual predominaban los valores de conservación de la vida y de orden y tranquilidad social. Lo importante de todo esto es que muchas veces un mismo dios del cerro manifestaba a la vez, o sucesivamente, estos valores, haciendo de tales deidades figuras extremadamente ambiguas y elusivas.

Ahorrándonos aquí argumentos y detalles de análisis: pudimos llegar a la conclusión de que la estructura lógico-semántica de base, que regía estas manifestaciones, combinaba dos categorías heterogéneas como Creación vs. Conservación y Orden vs. Desorden, en una sola estructura como ésta:

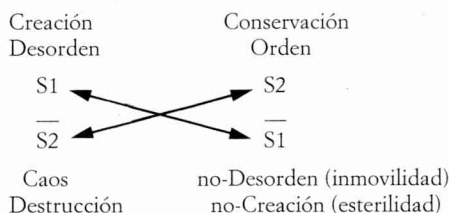


Fig. 2.

Una estructura de esta índole (que en realidad es un epistema de la cultura andina) nos ayudaba a comprender no sólo los dioses de los cerros, sino también deidades andinas del pasado. Entendiéndose, además, que una misma deidad puede ocupar sucesiva o simultáneamente, cada una de estas posiciones lógico-semánticas. Es pues la tematización y, luego, la representación en figuras definidas por la tradición cultural andina lo que produce las diferentes manifestaciones concretas de las deidades. Por lo tanto, tal explicación no puede llevarnos a seguir pensando en manifestaciones separadas, diferenciadas y sin relación una con otra: la perturbadora ambigüedad, el deslizamiento de una figura en otra, la negación de papeles y rasgos que en un momento dado son afirmados en el discurso, son “parte de la manifestación” de estas deidades no sometidas a la lógica de los contrarios: como se sabe, la característica de estos discursos (llamados “míticos”) es la afirmación simultánea de los contrarios y, yo diría, hasta de lo contradictorio.

En oportunidad de aquel trabajo yo no afirmé con vigor la identidad entre el Supay y el dios del cerro. Ahora lo hago: para mí, el Supay de las minas y el dios del cerro Wak'a son una y la misma cosa. Las únicas figuras que no son identificables con las anteriores son aquellas que adoptan las posiciones no-S1, o no-S1 + no-S2. Una afirmación así, por supuesto no es una cuestión de decisión personal: va en ello una comprensión adecuada de lo que son las deidades andinas en tanto creaciones de significación.

En aquella oportunidad también, me llamó poderosamente la atención que la figura del dios del cerro Wak'a, demoníaco, creador de metales, dador de dinero, de ganado y de música, diera una imagen tan cercana y sorprendente de lo que es la fecundidad femenina. Tanto es así que yo hablé entonces de la “configuración uterina”: metales gestándose en las entrañas de la tierra, cavidades uterinas y agujeros creacionales de donde emerge el ganado, aguas subterráneas como líquido amniótico, donde pululan pequeños ánaes... Ciertamente, es toda una imagen de la gestación femenina, pero atribuida a una divinidad que, hasta el momento, aparecía como definitoria de la potencia sexual masculina.

Tampoco entonces afirmé con vigor la identidad del dios del cerro con la Pachamama, es decir del Diablo o Saxra con la Pachamama. Ahora también lo hago: lo que se ha dado en llamar la “Pachamama” no es, semióticamente, otra cosa que la tematización y la figuración femenina del Diablo-Dios del Cerro. O, si se quiere, se trata de una misma entidad masculino/femenina, bisexual o andrógina; *qhari-warmi*, como dicen en el área quechua. La Pachamama actual, entendida como una deidad exclusivamente femenina, sin relación con ninguna divinidad masculina, diosa de la fertilidad agrícola andina, al modo de una Démeter mediterránea, madre generosa, bondadosa y protectora es un cliché, creación de diversas fuentes, y extremadamente ideologizada.

Son varios los argumentos que apoyan esta afirmación y no podré repetirlos todos. Desde luego, la Pachamama es no sólo una deidad agrícola, sino

también ganadera: como el dios de los cerros provee también de abundante ganado. Tiene que ver directamente con la minería: es bien sabido que ella “habita” en el interior de las minas y es invocada por los mineros ante el peligro; se sabe bien que ella recibe culto en las minas junto con el Tío para las mismas fiestas. En el área rural del norte de Potosí, para las fiestas de julio y agosto, que son meses “del Diablo”, se le rinde culto a la pareja Pachamama-Pachatata (Platt 1983:54ss.). Para Carnavales, el Saxra se aparece como hombre para engañar a las mujeres, y como mujer para engañar a los hombres. Firestone (1988:37) cita a Rigoberto Paredes diciendo que entre los aymaras del Lago a la Pachamama la llamaban Pacha Achachi. Pero *achachi* es también “abuelo”, el término de parentesco con que designan al dios del cerro (*achachila*). Y Olivia Harris (1987:48) confirma el uso de *achachila* aplicado a la Pachamama. Se dice que mientras el Saxra da la música, la Pachamama da los tejidos. Pero en Chumbivilcas, Perú (Roel Pineda 1966:38), la Pachamama da los *wayños* de Carnaval a los *yatiris*. Y en la región jalq’a los tejidos también son dados por el Diablo...Establecer una diferencia tajante entre Pachamama y el Diablo es, pues, cuando menos una imposición de nuestro pensamiento, tributario de la cultura europea. Pienso que una cita—que me fue proporcionada por Verónica Cereceda—de Chipaya, es bastante concluyente. El interlocutor, hablando de Pachamama, dice:

Pachamama es otra que la Virgen María. **Pachamama se le puede decir a los volcanes, al Tata Sabaya, eso. Es uywir mallku, uywir t'alla.** (...) Como humano viene en el sueño. Medio verde, chalequina verde, falda azul celeste, con sombrero oro (de paja). Viene pidiendo: “Hágame el favor de invitarme. No tengo qué comer”. Después se le hace una paguita. **Jovencita.** “Yo quiero mantener a todos los que aman”. **Pero igual viene hombre, joven, verde y azul.** Sabe conversar bien cariñosamente (Verónica Cereceda. Notas de trabajo de campo 1982).

En estas palabras no sólo se identifica a la Pachamama con los cerros y los dioses de los cerros, sino se afirma también la ambigüedad sexual de esta deidad.

Todo esto, pues, nos permite introducir, en la estructura de base arriba expuesta, la categoría masculino vs. femenino, sobrepuesta a las otras dos, en una condición jerárquicamente superior. De esta manera, habrá figuraciones ya sea masculinas, ya sea femeninas, o incluso masculino-femeninas tal vez, en cada una de las cuatro posiciones del cuadrado semiótico, en las diferentes manifestaciones del discurso andino sobre los dioses.

Nos queda un último tema por tratar, sobre la Pachamama, antes de volver a nuestro calendario jalq’a de fiestas. Es el tema ya bien conocido de la identificación entre la Pachamama y la Virgen (María), operada por la Iglesia desde los primeros días de la Colonia. Todos sabemos que dicha identificación efectivamente se ha producido en la población andina, al punto de que hoy, en vastas regiones bolivianas, la Pachamama es llamada mayormente “el Virgín” o Wirgina.

Pero en la adopción de la Virgen como figura de la Pachamama, resulta inevitable escuchar los ecos de la identidad ya señalada entre la Pachamama y

el dios de los cerros. Teresa Gisbert, que trata el problema desde el punto de vista iconográfico, señala con abundancia de datos el esfuerzo de los sacerdotes españoles por reemplazar los cultos autóctonos **a los cerros** por el culto a la Virgen María:

Ramos, en su texto sobre Copacabana, siguiendo la teología agustina enunciada en la “Ciudad de Dios” crea la teoría que permite identificar a María con un monte. Este mito emigra de las orillas del Lago Titicaca a Potosí, dejando a su paso una estela de vírgenes superpuestas a los *Apus* o montes que habían recibido culto en los tiempos prehispánicos, buen ejemplo de esto son Pucarani y Sabaya, ambas fundaciones agustinas. De la identificación de María con un monte, sustentada teológicamente, a la identificación de María con la *Pachamama* sólo hay un paso y el proceso se dió tanto a nivel rural y popular, como a nivel erudito-eclesiástico (Gisbert 1980:20).

En realidad, para los andinos, no había necesidad de ninguna justificación teológica y no había necesidad de dar ningún paso para realizar tal identificación, puesto que en la conceptualización andina la Pachamama **es también un cerro masculino**. Y es esto posiblemente lo que mejor explica la facilidad de tal adopción por la gente andina.

A lo que quiero llegar es a que la evidencia de tal identidad no queda relegada a los siglos de la colonia: continúa en nuestros días. Y de hecho, es particularmente perceptible en la región jalq’a de Sucre, donde las vírgenes “de piedra”—léase *huacas*—a las que se rinde culto, son innumerables, y muchas de ellas están ligadas a un cerro y tienen su capilla en el abra del cerro: son las conocidas Vírgenes del Abra. No las conozco a todas, pero la hay desde ya en la misma ciudad de Sucre, otra cerca de la comunidad de Potolo—la famosa Virgen del Abra—otra en el cerro Chatakila, la Mamita Chatakila. Con seguridad hay más.

Una buena prueba de esto es la Virgen del Abra, recién mencionada, cerca de Potolo. Si se admite que es el Supay quien inspira la música y es la Pachamama quien inspira los tejidos, ocurre que al lado de la capilla de la Virgen del Abra hay una roca que otorga **ambos** dones: los hombres que quieren “pedirse” para la música deben romper la roca, sacando pedazos de ella, y llevándose el fragmento a su casa. Las mujeres hacen otro tanto para tejer bien.

La mejor demostración está sin embargo en el caso del Tata Ch’ullkuni, también de la comunidad de Potolo: es una cruz, crecida en un *thaqo* (un árbol nativo, el algarrobo), que “apareció” hace tiempo en el cerro Ch’ullkuni. De ahí fue trasladada a otro cerro, donde han construido una pequeña capilla: la imagen que representa al Tata Ch’ullkuni ¡es una virgen pintada sobre una piedra! Pero *tata*, se sabe, es un apelativo masculino.

Podemos, pues, afirmar que estas vírgenes representan al dios del cerro en cada caso. Es posible argumentar que simplemente se trata de una tradición, ya encarnada en la gente, sin otro trasfondo, lo que no sería una buena explicación antropológica. Pero, dejando de lado otras consideraciones, el hecho es que, tradición o no, la figura Virgen-Cerro (que no es muy distinta a la de *mallku-t’alla*) sigue funcionando plenamente y con toda vitalidad.

Nos podemos preguntar por qué los jalq'a han elegido representar preferentemente al dios del cerro con una figura femenina, en lugar de hacerlo—como en otras regiones—con figuras masculinas, como puede serlo una cruz (los *tatas*) o la imagen de algún santo (Tata Bombori, Tata Quillacas). La hipótesis que estamos manejando con Verónica Cereceda es que ello forma parte de una ideología de los jalq'a que pone justamente el acento en privilegiar los aspectos femeninos del Saxra, y en general, en la asunción por los jalq'a de un rol femenino en relación con sus vecinos, los llameros y los tarabuco (del mismo modo que es femenina la mitad de abajo en relación con la mitad de arriba, en el mundo andino).

Ello estaría confirmado por los análisis de los tejidos que hace Verónica Cereceda; ella lo dirá mejor que yo: los contenidos fundamentales de estos tejidos son, justamente, lo creacional, lo caótico, el mundo oscuro de las entrañas de la tierra, la creación incesante e indiferenciada, de animales no domésticos e indomesticables: sapos, cóndores, *vizcachas*, o animales irreales, que son precisamente “del Saxra”, pero también “de la Pachamama”. De alguna manera que todavía no alcanzamos a entender bien, los jalq'a han elegido esta posición estructural de lo creacional y del desorden (posición femenina) para definir su identidad de grupo, frente a sus vecinos. De alguna manera, que seguramente Rosalía Martínez confirmará, esto se expresa también en la música: en la región jalq'a, para Carnavales, a partir de un momento los instrumentos propios de este período son tocados en forma conjunta, produciendo una inevitable sensación de caos.

Un último aspecto a señalar en este tema de la relación Virgen-Pachamama. Es bien sabido que los andinos identifican a la Pachamama no sólo con la Virgen María sino con muchas de sus figuras particulares. Los andinos no se sienten obligados a ser expertos en teología y desconocen que para la Iglesia la Madre de Cristo, la Virgen María, es una sola, con distintas advocaciones.

El tema no se ha estudiado bien y desconozco si la adopción de una u otra virgen obedece a alguna lógica especial. Pero está claro que en algunas partes la Pachamama es Asunta (norte de Chile, norte de Potosí: *tía pachamama asunta luwisa*; Platt loc. cit.); en Oruro y otros lugares del norte de Potosí es Concepción, la Virgen del Socavón; pero en otras regiones Candelaria “**es Concepción**”, o es “su hermanita gemela”.

Naturalmente, en esta profusión de vírgenes entran también las santas...y los santos. Después de todo lo dicho, no debe extrañarnos que haya la Virgen de San José, y la Virgen Corazón de Jesús. Así como en algunos lugares hay el Tata San Warawara (por Santa Bárbara. Harris 1987:51) y como alguna vez Rosalía Martínez ha oído nombrar como Virgen a Santiago. Recordemos el dato reciente del Tata Ch'ullkuni, representado por una virgen.

Finalmente, aquí en Sucre—y en la región Jalq'a—las vírgenes, santas y santos son declaradamente algunos (la mayoría de las santas) “**de la parte de Pachamama**”, es decir, del *ukhu pacha*: generalmente, los que “son piedra”;

otros “**de la parte de Gloria**”, es decir, del Cielo o *janaj pacha*, de “la parte de Dios”. Entre los jalq’a de las comunidades de las que aquí hablamos, las vírgenes/santas Guadalupe, Candelaria, Dolores, Mercedes, Remedios, Rosario, Santa Bárbara y Concepción “**son Pachamama**”.

Lo que quiere decir, pues, que la virgen, o las múltiples vírgenes y santas que hemos visto, no pueden ser entendidas como la deidad católica que aparentan ser: detrás de ellas están la Pachamama y el Saxra.

Ya podemos volver a nuestro calendario jalq’a de fiestas.

4. De vuelta al calendario: las fiestas de agosto/septiembre

Después de lo dicho, se puede comprender que en ese período de más o menos 10 días, de agosto/septiembre, que se celebra en cada comunidad, lo que se está festejando en las vírgenes y santas son las distintas figuras de la Pachamama. En Potolo se celebra en esos días a Dolores, Asunta y Mercedes. Pero, como hemos señalado, mucha gente va también a rendir culto, a una comunidad cercana, a la Virgen del Abra ya mencionada, el 15 de septiembre, que es la Virgen de los Dolores; y aún van a celebrar a otra comunidad, algo más lejana, la Virgen de Soroqoto, el 24 de septiembre, que es Mercedes. Todas son figuraciones de la Pachamama, y varias de ellas “son piedra”.

Algo parecido ocurre en Marawa-Iru Pampa: aquí se celebra Asunción, Santa Rosa, Remedios y Mercedes, mientras en Purunkila celebran Exaltación, Guadalupe y Santa Bárbara, para este mismo período. No sabemos aún si cada una de estas advocaciones representa una tematización más particularizada del gran tema general de la fecundidad/creación, o si cada una tiene rasgos particulares que permitan distinguirlas entre sí.

Ahora, debe observarse también que en cada comunidad, en este mismo período tiene lugar también la celebración de santos masculinos. En Potolo se festeja a San Lorenzo, San Roque y al Tata Antonio. Pero también al Tata Ch’ullkuni, que ya hemos mencionado: aquella cruz que apareció en un cerro cercano, crecida en un *thaqo*. De manera muy interesante, Tata Ch’ullkuni se celebra al final del período y su fiesta **debe ser un martes o un viernes**, días que, como se sabe, son propios del Saxra. Además, de alguna manera se lo identifica con la Virgen Mercedes:

Pasada Mercedes, *Tata Ch’ullkuni* no tiene fecha fija, pero tiene que ser Martes o Viernes, **mismo que Mercedes. Mercedes no es aparte** (R. Martínez. Notas de Campo).

No hay necesidad de mucha imaginación para sospechar que el Tata Ch’ullkuni es una representación del Saxra, de un dios del cerro. Además de todo lo dicho, su *lantín*—su figura “de reemplazo”—está también en otro cerro. Situación que se repite en la comunidad de Purunkila, con mayor claridad aún: una de las deidades más importantes de Purunkila es San Sebastián, **que es el cerro Telapaques**. En esta comunidad hablan indiferentemente de Sebastián o Telapaques. Es también una cruz, aparecida en un cerro, pero esta vez de *molle* (otro árbol que el *thaqo*) y es la cruz de *pukara*

más importante de todas para el Carnaval. Obviamente, Sebastián-Telapaques **es el dios del cerro**, el Supay. Aunque, por supuesto, ningún Purunkila lo declararía así.⁴

En Purunkila otros santos masculinos son celebrados junto a las vírgenes ya señaladas y junto a Telapaques, para este período de agosto/septiembre: San Roque y San Francisco (¡que son “el mismo”!), San Juan y San Antonio. En Iru Pampa-Marawa no hay un dios del cerro tan evidente como en Potolo (Ch’ullkuni) y en Purunkila (Telapaques): se celebran San Isidro y San Bartolomé, pero de ambos sospecho fuertemente que son representaciones del Supay, particularmente de San Bartolomé, “santo cabrero” (de las cabras), que está muy cerca de las figuraciones del Diablo: barba, pezuñas y cuernos de macho cabrío, en la imaginería católica impuesta.

Si es efectivo que todos los santos masculinos son representaciones del Supay, como creo, y si todas las vírgenes son representaciones de la Pachamama, como creo con mayor fuerza aún, resulta, entonces, que lo que se está celebrando en este período de agosto/septiembre es la pareja Supay/Pachamama, tal como ocurre en otras partes andino-bolivianas durante el mes de agosto. Sólo que en las otras regiones (Potosí, Oruro), la pareja es celebrada abiertamente como Supay/Pachamama, con las imágenes y nombres propios de estas deidades: Tío/Pachamama, o Pachatata/Pachamama (Platt loc. cit.). Por lo demás, ya hemos dicho que en la región Jalq’a agosto es también el “mes de la Pachamama”, aunque bajo esta figura se la celebra individualmente y calladamente, por las noches. En las fiestas abiertas del calendario festivo aparece como Mamita Asunta, Mercedes, Dolores u otra.

Si todo ésto es así, ocurre entonces que en estas fiestas se está instalando y afirmando la posición semántica de Creación, que ya vimos en la estructura profunda mostrada al comienzo. Creación, es decir fecundidad, abundancia, fertilidad. No sé si inherentemente también la posición de Desorden, que frecuentemente la acompaña, pero creo que no: como espero que veamos más adelante, el calendario parece bloquear o suspender parcialmente las ambigüedades de la estructura.

5. Las almas

Dentro del período que examinamos (agosto/septiembre) ya hemos dicho que se deja un día para las “almas”, principalmente para recordar los muertos del año anterior, celebración que ocurre en todas las casas donde han habido muertos recientes. Aquí se repite la ceremonia que se hace en la fiesta de Almas/Todos Santos (1 y 2 de noviembre, de todos los años): los deudos preparan y sirven comida especial, y arman un altar, esperando al alma, que llega a las 12 del día. Hay rezos, llanto y tristeza; en estas casas no se puede tocar música.

“Alma Fiesta” se hace también en Carnavales, igualmente reservando un día para esta recordación. Hay pues tres oportunidades en el curso del año en que se recuerda a las almas: para agosto/septiembre, para Todos Santos y para Carnavales. Pero esta fiesta también es llamada “Alma Mundo” y dedicada a las almas de todo el mundo, conocidas y no conocidas.

El estatuto semántico de las almas, y por tanto de esta fiesta, es bastante elusivo en esta región. Para la mayoría de la gente las almas “son Gloria”. Es decir, serían de *janaj pacha*, del cielo, de “la parte de Dios”. Pero “vienen **del lado de Potosí**, del lado de **su** Dios”, como si este Dios fuera otro y no fuera compartido plenamente por la gente viva. Además, en Purunkila, a Alma Fiesta la llaman también “Chullpa Fiesta”, es decir, una fiesta dedicada no sólo a los muertos recientes, sino también a los *chullpas* o “gentiles”, quienes, por definición, no son bautizados, puesto que eran las gentes de un pasado inmemorial, la humanidad pre-solar. Sería la primera vez que veo calificar a los *chullpas* como seres de Gloria, y más bien veo en ello una expresión de influencia católica, no bien asimilada. Por lo demás, en todas partes la celebración incluye desenterrar calaveras del cementerio y guardarlas en casa, velándolas. Reminiscencias aún fuertes, del viejo culto andino prehispánico a los muertos y a los antepasados.

Yo concuerdo con Olivia Harris, para quien los muertos (según sus etnografías del norte de Potosí; Harris 1983) son del *ukhu pacha*, del mismo ámbito de Pachamama y del Diablo. Y comparten con estos dos últimos su poder genésico, fecundador y creador, deidades de la fertilidad y de la abundancia.

Si esto es así, resultaría, pues, que la inclusión de una celebración de las almas, dentro de este período de agosto/septiembre, no sólo no contradice el contenido de Creación que postulamos para estas fiestas, sino lo refuerza. Con mayor razón si se trata declaradamente de una fiesta dedicada a los *chullpas*, que en el mundo andino connotan siempre fertilidad. La misma interpretación sería válida para la Fiesta de Almas de Carnavales, y por supuesto también para Todos Santos.

6. Hacia el Carnaval

Inmediatamente después de Todos Santos empieza a prepararse el Carnaval. Esta afirmación está basada en el hecho de que apenas terminado Todos Santos ya puede tocarse abiertamente música de Carnaval. Incluso, en el atardecer del día 2 de noviembre, cuando los deudos se despojan de sus ropas de luto y éstas son arrojadas o enterradas, los acompañantes que hicieron la ceremonia del despojo de las ropas vuelven ya tocando música de Carnaval en sus *charangos*.

También después de Todos Santos se puede empezar a tocar el *erqe*, que junto con el *thurumi*, son los instrumentos más definitorios del Carnaval y

del Supay. Pero el *erqe* se puede tocar desde antes, según algunos datos, sólo que “no en el pueblo”:

Carnaval se toca desde Todos Santos. En los cerros, las ovejeras tocan desde Octubre, pero pasando el río, si entran al pueblo, se callan: aquí se toca desde Navidad no más. Se toca en los cerros o en lugares silenciosos, para que no oiga la gente. En cuanto llueve van a los cerros y ahí tocan *erqe*; si no llueve no van. Otros van a las rocas (R. Martínez. Notas de Campo).

La oposición naturaleza/cultura está aquí funcionando claramente. Y la adscripción del *erqe* a “lo salvaje” resulta coherente con el carácter demoníaco del Carnaval y su deidad, el Supay.

Es a raíz de la celebración de una serie de fiestas de santas que preceden al Carnaval mismo, donde el uso de esta música se va intensificando, según los datos de R. Martínez. En este período, que va de diciembre a comienzos de febrero, se festejan algunas de las santas que ya fueron celebradas en agosto/septiembre. En Marawa-Iru Pampa-Majada, por ejemplo, se celebran en este tiempo Santa Bárbara (4 de diciembre) y Concepción (8 de diciembre). En Purunkila festejan a Santa Bárbara en su fecha y nuevamente a esta misma santa para Reyes (el 6 de Enero), como se dijo. Y en Potolo, festejan a Santa Bárbara, Guadalupe y Candelaria (el 2 de febrero), virgen esta última que a veces es también llamada “Mercedes”.

¿Será necesario recordar que, en nuestra opinión, son vírgenes que representan a Pachamama?

Pero hay, en estas fiestas de santas, algo interesante: con Santa Bárbara aparece el baile de *warrimachus/q'ewas*: hombres vestidos de mujeres, los primeros de *axsu* (pieza del traje femenino indígena), los segundos de pollera (traje femenino mestizo). Y se pelean a hondazos, al parecer realizando un *tinku*. No conocemos bien, ni entendemos bien todavía, el sentido de este baile. Tentativamente: si el Carnaval, que viene en seguida después de estas fiestas es la afirmación del poder genésico **masculino**, el baile de *warrimachus/q'ewas* (hombres disfrazados de mujeres) sugiere de alguna manera la construcción y afirmación del significado **femenino** del Saxra. Cual si en estas fiestas se afirmara el aspecto femenino del Saxra, y en Carnaval el aspecto masculino, conjugándose ambos en esta última festividad: Carnaval es “hombre y mujer” (aunque con mayor acento masculino). Podemos especular, pensando que el hecho de que se trate de “hombres disfrazados de mujeres” sería una evidenciación del carácter sexual ambiguo del Saxra/Pachamama, pero no estoy seguro de ello. También se podría sugerir que es una manifestación del desorden (“mundo al revés”), pero tampoco estoy seguro.

De cualquier modo, si la música define un período, como realmente ocurre, éste que va desde diciembre hasta el Carnaval debemos considerarlo como “preparación del Carnaval”, y dentro del mismo espíritu de éste. Es, en realidad, “parte” del Carnaval. Y las fiestas que se celebran en él—fiestas de santas—entregan, pues, el mismo significado de Creación, fertilidad y abundancia. Un detalle resulta coherente con este contenido: el proyectil que se

usa para hondearse, en el baile de *warrimachus/q'ewas*, es de trozos de *q'hewayllo*, un cactus (la penca, a la que se han sacado las espinas) “que es comida de los *chullpas*”; y ya se ha puesto de relieve el sentido de “fertilidad” que connota lo *chullpa*.

7. El Carnaval

A estas alturas de nuestro desarrollo está ya bien claro que el Carnaval (*pujllay*, en quechua, en esta región) representa la realización plena de la posición semántica de Creación, de la estructura fundamental, dada por la figura central del Supay, la deidad en torno a la cual gira toda esta fiesta, la más importante y “fuerte” de todo el calendario. Tal sentido está claramente manifestado en las *pukaras*: cruces que han crecido naturalmente en el árbol *molle*, que son bendecidas y se colocan en los cerros, o bien, simplemente, cruces hechas de madera. Para Carnaval, estas cruces son bajadas de las lomas, son adornadas con los primeros frutos de las siembras, que ya han aparecido: *choclos* (maíces) tempranos, lacayotes, angolas, muchas flores, y *pillos* (guirnaldas) de rosquetas de pan. Las *pukaras* son llevadas a las chacras y buena parte de la celebración del Carnaval se hace bailando en torno a ellas. Cabe señalar que los músicos-bailarines que tocan y danzan el *pujllay* son llamados *mallkus*: una de las escasísimas voces aymaras que quedan en esta zona, con la cual—en las regiones propiamente aymaras del altiplano y cordillera occidental—se designa a los dioses de los cerros y a los jefes étnicos. Del *mallku* del *pujllay*, es decir, del músico-bailarín, se dice que representa al Supay, y su pareja femenina, la *warmi pujllay*, a la mujer del Diablo; el traje del *mallku* está bellamente adornado de lentejuelas, multitud de espejos y bordados de vivos colores. Tocan el *erqe* y el *thurumi* ya mencionados, además del *charango*, en tanto la mujer toca solamente el *erqe*.

Pero, si bien en las fiestas anteriores no había aparecido con claridad, aquí la conjunción de Creación con Desorden aparece como el significado nuclear del Carnaval: el poder genésico, creacional, de lo demoníaco, va de la mano con el Desorden, y ambos apuntan inmediatamente al Caos y a la Destrucción. El Diablo es en extremo peligroso: crea, pero también destruye. Engaña y seduce sexualmente a sus víctimas, y luego las mata y se las come. Da riquezas, pero se apodera de sus destinatarios. En el Carnaval se bordea realmente la Destrucción: en el último día de Carnaval, el Domingo de Tentación, cunden las peleas y los golpes, se derrama sangre. Todo esto hace que ésta sea una fiesta emocionalmente intensa, dentro de la cual hay “conflicto” y “proceso”. De todo esto hablaremos pronto, al examinar los programas narrativos del calendario y del Carnaval mismo.

Por de pronto, está claro que esta fiesta realiza el contenido de Creación/Desorden, lindando con la posición de Destrucción/Caos.